GEORGES LAFENESTRE
Membre de l'Institut.

S^T FRANÇOIS D'ASSISE
et
SAVONAROLE

INSPIRATEURS DE L'ART ITALIEN



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1911

3 fr. 50



S[T] FRANÇOIS D'ASSISE

et

SAVONAROLE

INSPIRATEURS DE L'ART ITALIEN

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Molière (*Collection des Grands Écrivains français*). Un vol. in-16, broché. 2 fr.

La Fontaine (*Collection des Grands Écrivains français*). Un vol. in-16, broché. 2 fr.

La Vie et l'Œuvre de Titien. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Les Espérances. Poésies (Librairie Lemerre).

Idylles et Chansons. Poésies (Librairie Lemerre).

Images fuyantes. Poésies (Librairie Lemerre).

Bartolomeu ou *l'Oratorio*. Roman (Librairie Fontemoing).

La Peinture italienne. Bibliothèque de l'Enseignement des Arts. (Librairie A. Picard et Cie).

Les Primitifs à Bruges et à Paris, Vieux maîtres de France et des Pays-Bas (Librairie Plon, Nourrit et Cie).

Jehan Fouquet (Librairie Plon, Nourrit et Cie).

Maîtres anciens (*Van Dyck, Les collections d'art au château de Chantilly en 1881, Le Salon de Paris et ses vicissitudes*, etc., etc. Un vol. in-8 (épuisé).

Artistes et amateurs. Un vol. in-8 (épuisé).

La Tradition dans la Peinture française (Exposition universelle de 1889. P. Baudry, Hébert, etc.). (Imprimeries réunies.)

G. Lafenestre et Richtenberger. — *La Peinture en Europe* (Catalogues des principales œuvres). Sept volumes in-18. I. *Le Louvre*. II. *Florence*. III. *Belgique*. IV. *Venise*. V. *Hollande*. VI. *Rome* (*Édifices religieux*). VII. *Rome* (*Palais et Musées*). Cent photographies dans chaque volume. (Imprimeries réunies).

1701-10. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 3-11.

GEORGES LAFENESTRE
Membre de l'Institut.

S^T FRANÇOIS D'ASSISE

et

SAVONAROLE

INSPIRATEURS DE L'ART ITALIEN



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1911

I

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

ET

L'ART ITALIEN AU XIIIe SIÈCLE

CHAPITRE I

LA BASILIQUE D'ASSISE ET L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

I

VOYAGEURS ET HISTORIENS

Durant longtemps, depuis la Renaissance et la Réforme, la vieille cité d'Assise et sa Basilique ne furent guère un but de pèlerinage que pour les fervents catholiques et les ecclésiastiques lettrés. Aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, les voyageurs, humanistes ou hétérodoxes, ne daignent plus s'arrêter dans cette bourgade, silencieuse et déserte, n'offrant à leur vue, sous des débris de tours et remparts ébréchés,

qu'un amoncellement confus et désordonné de couvents et d'églises, tous d'un style démodé, gothique, barbare, irrégulièrement superposés en des lacis tortueux de ruelles glissantes et raboteuses, d'une escalade pénible. Si quelque esprit fort, au XVIII[e] siècle, par hasard se rappelle le patron du lieu, saint François, c'est à travers le souvenir répugnant de quelques capucins dégénérés, objets de risée légendaire pour les conteurs égrillards et les bourgeois pratiques, qu'ils ont vus traînant leur oisiveté dans les quartiers populaires. Pour eux, les seuls grands hommes d'Assise sont tout au plus Properce, le chantre élégiaque, élégant et précieux, des courtisanes romaines, ou leur contemporain Métastasio, le librettiste sentimental des opéras langoureux. Aucun ne semble se douter qu'au Moyen âge, un autre chantre d'amour, mais d'un amour plus pur et plus profond, d'un brûlant amour pour la nature entière, pour toutes les créatures et pour leur Créateur, avait, sur ce même sol,

dans l'enchantement du même ciel, répandu, par ses paroles et ses exemples, un trésor infini de pitié, de tendresse, d'espérances, d'une poésie naïvement humaine, autrement sincère, consolante, salubre et féconde que toutes les virtuosités, égoïstes et stériles, des littératures mondaines et savantes.

Avec quelle désinvolture, notre trop spirituel et sceptique Président de Brosses se déclare-t-il heureux que l'obscurité nocturne l'ait empêché de voir Spoleto « qui n'en vaut pas la peine »! Comme il s'empresse d'ajouter : « Près de là est la ville d'Assise, mais je me gardai bien d'y aller, craignant les stigmates comme tous les diables »! Quelques années plus tard, en 1786, Gœthe lui-même, dans son enthousiasme exclusif alors pour l'art antique, ne gravit seul, à pied, la rude montée du Subasio que pour admirer le temple de Miverve « bâti du temps d'Auguste et très bien conservé », auquel il consacre une belle page. C'est avec horreur, lui aussi, qu'il se détourne

des édifices franciscains : « Ce couvent, avec ses tours babyloniennes, ne m'a inspiré que de l'aversion.... »

L'honneur d'avoir rappelé l'attention des artistes et des historiens sur la grande basilique, revient, ce semble, à notre compatriote, Seroux d'Agincourt. Ce savant amateur, si perspicace et si modeste, est, on l'oublie trop, le vrai créateur de l'Histoire de l'Art par l'étude analytique et comparative des monuments, à toutes les époques et dans les divers styles, telle que nous la comprenons aujourd'hui. Installé en Italie pour le reste de ses jours, dès 1779, il comprit, l'un des premiers, l'intérêt esthétique de cet édifice. Il en releva les plans et les détails, et crut pouvoir remarquer dès lors que « c'était, en Italie, le plus ancien édifice entièrement gothique où dominait, tout seul, l'arc aigu ». Dans une de ses visites, il y fit même exécuter des calques, d'après les vieilles peintures, par un jeune peintre anglais, dont on aimerait savoir le nom.

C'était déjà, sans doute, un de ces artistes libres et curieux, venus du Nord, qui préparaient le retour prochain à l'intelligence des chefs-d'œuvre oubliés du Moyen âge et de la première Renaissance, précurseur ou compagnon des Nazaréens d'Allemagne, des Ingristes de France, des Préraphaélites de la Grande-Bretagne. Dès lors, de temps à autre, quelque étudiant ou touriste vient admirer les fresques de Giotto et de ses prédécesseurs. Stendhal, malgré ses préjugés bolonais, les regarde attentivement. Il leur trouve bien « l'air barbare » ; néanmoins, il énumère, avec sagacité, leur qualités durables, et définit nettement le génie du puissant novateur. L'édifice, d'ailleurs, qu'elles décorent, lui reste fort indifférent.

Il fallut, en réalité, l'heureuse explosion et le triomphe du Romantisme, ses rappels chaleureux, par ses poètes, romanciers, historiens, archéologues, à l'amour et au respect du passé, pour que la vieille ville, ses vieux édifices, son vieux saint, parussent dignes

enfin d'une visite aux touristes laïques, aux curieux et lettrés de tous pays et de toutes croyances.

En 1818, le pape Pie VII ordonne des fouilles dans l'église inférieure, afin d'y retrouver le tombeau du Saint, dont l'emplacement, soigneusement caché aux sacrilèges, était, depuis longtemps, incertain et contesté. La découverte des reliques, la publication, l'année suivante, par Carlo Fea, du procès-verbal des fouilles, sa description documentée de la Basilique, viennent rappeler, décidément, sur le monument oublié, l'intérêt et la curiosité générales. Dès 1826, Valery, bibliothécaire du Palais de Versailles, parle, dans son *Voyage d'Italie*, avec une admiration éclairée, des deux sanctuaires superposés au-dessus de leur soubassement de forteresses, « l'église inférieure sombre, austère, respirant la pénitence et la tendresse... l'église supérieure, brillante, lumineuse, formant un habile contraste avec l'église inférieure ». C'est déjà l'impression, juste et

vive, que Taine, à son tour, éprouvera quarante ans plus tard et qu'il développera avec toute la richesse verbale de son éloquence colorée. Deux ans après, Goerres, dans son *Der h. Franz ein Troubadour*, indiquait l'action profonde exercée sur l'imagination, la littérature et les arts d'Italie par le génie poétique du prédicateur populaire. Chez nous, bientôt, Chavin de Malan, en 1841 (*Vie de saint François d'Assise*), Delécluse, en 1844 (*Grégoire VII, saint François d'Assise et Thomas d'Aquin*) se succèdent pour rappeler aux croyants et aux philosophes la grandeur de son rôle au XIIIe siècle. Les délicieuses leçons d'Ozanam à la Sorbonne en 1850, sur les *Poètes franciscains*, la biographie pittoresque de Hase en 1851 (*Franz von Assisi, ein Lebensbild*), l'article ému et suggestif de Renan à propos de « ce petit chef-d'œuvre de critique religieuse », accélèrent, plus encore le mouvement. Partout, en Allemagne, en Italie, en France, c'est, depuis lors, une succession, rapide et ininterrompue, de biographies

édifiantes et critiques et de publications documentaires, par des ecclésiastiques ou des laïques, des catholiques ou des protestants, des croyants ou des libres penseurs, qui forment aujourd'hui une énorme bibliothèque.

Comment se fait-il que, parmi cette multitude, laborieuse et enthousiaste, d'érudits acharnés aux dépouillements d'archives, quêteurs infatigables de faits nouveaux et de détails inédits, la plupart n'aient signalé qu'en passant cette influence extraordinaire exercée sur la Renaissance des lettres et des arts, sur toute la civilisation sociale, imaginative, intellectuelle de l'Italie, par les exemples et les paroles, par la vie et la légende du Saint? M. Paul Sabatier lui-même, cet érudit critique à la fois si prudent et si hardi, si respectueux et si libre, d'une perspicacité et d'une activité également admirables, dont le *Saint François d'Assise* (1894) a déterminé la dernière et magnifique floraison internationale de littérature franciscaine, a laissé, jusqu'à présent, de

côté cette question capitale. Cependant, neuf ans avant lui, en 1885, un jeune professeur allemand, M. Thode, historien et critique, d'une érudition patiente et solide, d'une sensibilité personnelle et sagace, avait déjà traité la question avec ampleur; il avait même intitulé hardiment son travail : *Saint François d'Assise et les Origines de la Renaissance en Italie*. Ce copieux et beau livre, où les idées émises par Goerres, Ozanam, Renan étaient sur tous les points développées, avec un apport considérable de faits et d'observations nouveaux, n'a cessé, depuis son apparition, d'être utilisé par tous les franciscanisants. La traduction récente qui vient d'en être faite, sur la seconde édition, revue et mise à jour, par un de nos meilleurs polyglottes, ne pouvait donc manquer d'être accueillie avec reconnaissance par les lecteurs français. Les chapitres sur la Basilique d'Assise, sa décoration et son influence sur l'architecture italienne n'ont rien perdu de leur valeur.

Que l'on place, à côté, sur sa table ou dans sa valise, l'opuscule de M. Adolfo Venturi, *la Basilica di Assise*, et les volumes enchanteurs du poète danois Joergensen, récemment traduits aussi par M. de Wyzewa, *Saint François d'Assise, sa vie et son œuvre*, *Pèlerinages franciscains*, on se trouvera désormais bien armé pour aller faire sur place ou refaire dans son fauteuil la visite du sanctuaire unique. C'est là, en effet, là d'abord que s'est épanouie, dans une manifestation collective et rapide, sous l'inspiration locale de l'apôtre inspiré de la nature et de la vie, la première floraison, la plus vive et la plus fraîche, du génie de la Renaissance jaillissant, comme un rejeton naturel, du sol âpre et tourmenté, mais chaleureux et fécond, du Moyen âge.

II

SAINT FRANÇOIS ET LES ÉGLISES

Nous autres, les vieillards, nous n'étions pas, tant s'en faut, aussi bien préparés à faire l'ascension du mont Subasio. Je me vois, je me sens encore, le samedi 21 avril 1866, avec Gabriel Monod, tout frais sorti de l'École Normale, rencontré quelques jours auparavant à Florence dans le salon hospitalier de la comtesse Emilia Peruzzi, gravissant les pentes tortueuses au pied desquelles nous avait déposés notre *vetturino*. Nous n'avions d'autres guides que Du Pays et Bædeker, si brefs et secs tous les deux, d'autres images dans la mémoire que celles de quelques pauvres gravures (la photographie naissante ne s'exerçait point encore dans ces lieux écartés), d'autres idées sur saint François, d'après nos lectures, que celles d'un doux mystique, faible et

malade, épris de sacrifice, de tristesse, apôtre des vertus obscures et silencieuses, Humilité, Pauvreté, Chasteté.

L'*Umbria verde*, l'enchanteresse printanière, après l'incertitude d'une matinée brumeuse, venait justement de reprendre, avec le tendre éclat de ses frondaisons et floraisons juvéniles, toutes les grâces consolatrices et rassérénantes de son éternelle séduction. Jusqu'alors assoupie sous les plis bigarrés de sa robe d'herbages piqués d'anémones et de pâquerettes, entre les longues files d'ormeaux, d'oliviers et d'aunes balançant à leurs bras tordus et leurs têtes inclinées des guirlandes de ceps bourgeonnants et de pampres hâtifs, la grande plaine, depuis quelques instants, se réveillait sous la fuite des brouillards, découvrant à nos yeux l'ampleur calme de son étendue jusqu'aux lointains déroulements d'une ceinture de montagnes, azurée et légère. Au-dessus de nous, dans la coupole grande ouverte, transparente et frémissante, d'un ciel exquisement clair et limpide,

tintait, jusqu'en d'invisibles hauteurs, l'hosanna cristallin des alouettes extasiées. C'était comme un immense et indicible sourire de fraîcheur et de paix, de grâce et d'allégresse, de tendresse et d'amour.

Nous étions sous l'effet de ces impressions idylliques, lorsque, tout à coup, se dressèrent devant nous, dans l'atmosphère subtile, la masse énorme et la silhouette étrange des constructions d'Assise.

Quelque chose, en effet, de cyclopéen, de colossal, comme nous l'avait dit Gœthe. D'abord, un soubassement formidable, d'arcades hautaines, à double étage, nues et sèches comme de longues et noires meurtrières, étrangement pressées les unes contre les autres, sur une longue file, entre des piliers robustes, une vraie forteresse de géants. Puis, sur cet imposant piédestal, une autre masse aux profils nets et quadrangulaires, se découpant, avec rudesse, toute en lignes horizontales et verticales, sur le calme azur : c'est la Basilique

couchée, étendue, comme écrasée, derrière le haut clocher carré, massif, pesant, démesuré, presque isolé à l'ancienne mode, et s'accolant, de mauvaise grâce, à son flanc.

Notre surprise s'accrut encore quand, pardessus, à droite, nous aperçûmes, s'entassant, se pressant, se bousculant, s'échelonnant, s'enchevêtrant, à mi-côte, comme s'ils grimpaient l'un sur l'autre et se disputaient l'air et la lumière, une multitude de bâtiments entassés, églises et remparts, tours et coupoles, palais et taudis, puis enfin, par-dessus encore, sur la cime escarpée et rougeâtre, étalant, avec fierté, l'inoffensive ampleur de ses remparts en ruines, la silhouette fantastique, étrangement déchiquetée, d'un castel féodal, qui rougeoyait au soleil, tel qu'une couronne ébréchée de vieil or, abandonnée, dans la tourmente, par des maîtres enfuis, sur le trône désert de leur royauté abolie.

Cette superposition d'édifices séculaires, bastille des despotes étrangers démantelée par la

justice populaire, asiles respectés de prière et de charité, palais nobiliaires et manoirs bourgeois côtoyant les humbles asiles de travail et de misère, tous reposant sur la base inébranlable des assises et contre-forts accumulés par la puissance ecclésiastique, n'était-elle pas l'image visible, le témoignage vivant, intact. irrécusable, de l'évolution historique accomplie par l'idée franciscaine? C'est là-haut que l'enfant prodigue du riche marchand, adolescent étourdi et généreux, dèjà pitoyable aux misérables, épris de justice et de liberté, s'était mêlé aux patriotes insurgés pour livrer l'assaut au repaire des soudards germaniques. C'est, au-dessous, dans ces ruelles étranglées, sur ces plates-formes spacieuses, en comparant les taudis infects des prolétaires et les logis fastueux des prélats et des drapiers, qu'il s'était senti ému et révolté par l'inégalité des destinées humaines, qu'il avait conçu le dégoût des vanités du monde et l'horreur des hypocrisies sociales. C'est en priant dans l'ombre de

ces vieilles églises, Saint-Rufin, Saint-Pierre, Saint-Damien, qu'il avait entendu les premiers appels d'en haut. C'est sur cette terrasse, près de cette vieille porte, qu'à la suite d'une longue maladie, se traînant sur ses béquilles de convalescent, il était venu s'asseoir, et c'est là que, contemplant l'horizon lumineux de l'immense vallée verdoyante où le Topino déroule avec lenteur les anneaux serpentins de ses eaux claires, l'enfant prodigue, le viveur frivole, avait senti son admiration sensuelle pour la nature tout à coup agrandie et purifiée par une indicible pitié pour ses habitants et ses créatures et par le besoin d'un idéal de vie terrestre et supra-terrestre, supérieur à celui du monde violent, avide, orgueilleux, dont les vices le révoltaient.

Puis enfin, lorsque la douceur de sa parole, l'héroïsme de ses actes, la sincérité de sa foi eurent rallumé, dans les âmes inertes ou corrompues, une flamme d'amour et d'espérance, aussi pure, aussi active que celle dont avaient

brûlé, douze siècles auparavant, les premiers apôtres de Jésus, ne fut-ce pas l'édification rapide de cette basilique majestueuse sur sa tombe encore fraîche qui prouva aux yeux de tous la vitalité de ses doctrines et l'étendue de son prestige? Ne sont-ce pas aussi les masses imposantes de ces robustes murailles amoncelées, pour la soutenir, par ses successeurs, qui témoignent de la fermeté résolue et de l'opiniâtreté vigoureuse avec laquelle l'Église orthodoxe voulut et sut adapter à ses traditions et à ses besoins les libres inspirations du candide réformateur?

Ah! certes, le pieux mendiant, le *Poverello*, si humble, si modeste, si constamment, si éloquemment ennemi de tous les superflus et de tous les luxes, n'avait point prévu, pour sa mémoire, de pareils honneurs! Il ne les eût même acceptés à aucun prix. Lorsque le frère Léon, son dernier garde-malade, son secrétaire et confident, sa « petite brebis du bon Dieu », brisa de ses mains la vasque de marbre placée

par frère Élie près de la vieille chapelle pour y recevoir les aumônes destinées à la construction du nouveau sanctuaire, ce jour-là, le bon disciple, par ce geste violent, se montrait fidèle aux instructions du maître. François, sur ce point, n'avait-il pas, de son vivant, mille et mille fois exprimé sa pensée par paroles et actes? Des églises, des chapelles, des sanctuaires, oui, sans doute, il en fallait, il en fallait même beaucoup, afin que les pécheurs et les souffrants en pussent rencontrer souvent sur leur route, s'y repentir, s'y consoler, s'y fortifier, dans la prière et dans l'extase! Sa première œuvre, après sa conversion, avait été d'y travailler de ses mains. On l'avait vu quêter des pierres à la ville, à la campagne, les porter sur ses épaules, monter sur les échafaudages, faire le maçon et le goujat pour remettre en état les églises abandonnées, Saint-Damien, Sainte-Marie de la Portiuncule, Saint-Pierre. Oui, toutes ces églises, il les voulait solides, il les voulait propres. A l'occasion même, comme

il fit un matin, dans un pauvre oratoire des champs, il prenait le balai pour donner l'exemple aux sacristains négligents. Mais, en revanche, tout ornement de luxe lui semblait inutile, toute entreprise de construction magnifique ou grandiose lui paraissait une ambition vaniteuse, la manifestation d'un instinct égoïste de richesse et de propriété absolument contraires aux principes évangéliques. Les chroniques et notes contemporaines, rédigées par ses disciples, témoins de sa vie, les deux *Légendes* successives par Thomas de Celano, le *Miroir de Perfection* et la *Légende des Trois Compagnons*, par frère Léon et ses amis, abondent, sur ce sujet, en anecdotes significatives.

Pour lui comme pour ses frères, l'homme de Dieu ne voulait que des cabanes en bois, très pauvres, jamais en pierre. « Les renards ont leurs tanières, disait-il et les oiseaux leurs nids. Mais le Fils de l'Homme n'eut point où reposer sa tête. » Par conséquent, défense aux

moines d'habiter sous un toit quelconque dont ils ne connaîtraient pas le propriétaire. Pèlerins de passage sur la terre, ils n'y devaient vivre qu'en étrangers toujours en marche vers l'éternelle patrie. Un jour, comme un frère demandait à l'autre : « D'où viens-tu? » celui-ci lui répondit : « De la cellule de frère François », mais François l'ayant entendu, s'écria aussitôt : « Qui t'a permis de donner mon nom à cette cellule, comme si elle était mienne! Cherche-lui d'autres habitants. Je n'y retournerai pas! » Ainsi donc, pas plus de propriété collective pour ses disciples réunis que de propriété personnelle pour aucun d'eux.

Il arriva, certaine année, qu'aux approches de la réunion du chapitre général à la Portiuncule, les Assisiates, en l'absence du Père et sans le prévenir, firent construire précipitamment une maison afin de l'héberger. Lorsque, à son arrivée, François aperçut la bâtisse, il en fut si fortement scandalisé qu'après s'être plaint hautement, il en ordonna la destruction

immédiate et, montant lui-même le premier sur le toit, il se mit, d'un bras robuste, à jeter bas les tuiles et les lattes, enjoignant à ses frères de le suivre et d'en faire autant, afin d'anéantir les traces de ce crime de lèse-pauvreté. Le podestat dut envoyer ses sbires pour réclamer, au nom de la Commune, un bien municipal. Un autre jour, revenant de Vérone, il apprend qu'à Bologne, des frères avaient bâti un couvent. Il s'y rend aussitôt et leur intime l'ordre de quitter la maison, sans délai. sans exception, même pour les malades. « Celui qui le raconte, dit Thomas de Celano, fut un de ceux qui étaient infirmes lorsqu'on les chassa. »

Si les Franciscains, cependant, se trouvaient obligés de construire des églises pour leur service, ils ne devaient point les faire trop grandes, même en vue des prédications populaires, ou sous tout autre prétexte ; car « c'est plus grande humilité et meilleur exemple d'aller dans d'autres églises pour prêcher ».

En tout cas, église ou couvent, ils ne devaient rien posséder en propre. Lorsqu'on eut quitté de force le misérable hangar de Rivo Torto, premier abri du petit troupeau, parce qu'on s'y trouvait à l'étroit, la maisonnette (dépendant de la vieille église de la Portiuncule) où l'on campa ensuite devint elle-même promptement insuffisante au nombre croissant des adeptes. Il fallut bien, bon gré, mal gré, chercher une meilleure installation « avec une église où les frères pussent dire leurs heures ».

François se décide. Il s'adresse d'abord à l'évêque d'Assise; mais celui-ci n'a rien à prêter. Même demande aux chanoines de la cathédrale avec même insuccès. On dut pousser jusqu'à Subiaco, implorer l'abbé des Bénédictins. Ce dernier est touché de la détresse de l'apôtre : il lui accorde la vieille église Sainte-Marie de la Portiuncule, comme « la plus petite et la plus pauvre que les moines possédassent ». Mais François s'en réjouit d'autant plus : cette petitesse et cette pauvreté la des-

tinent mieux à être le berceau, l'église-mère des pauvres petits frères. Et puis, de temps immémorial, n'est-elle point appelée par le bon peuple Sainte-Marie des Anges, à cause que l'on y entendait souvent les anges chanter leurs cantiques? L'abbé de Subiaco concédait cette église en toute propriété; François refusa, « Maître expert et sage, voulant fonder sa religion sur la pierre solide de la pauvreté », il envoyait, chaque année, à l'abbé et à ses moines, comme redevance, un vase plein de petits poissons (des gardons), « en esprit d'humilité et pauvreté, et afin que les frères ne possédassent rien en propre ». Quelques jours avant sa fin, dictant à ses frères ses dernières volontés, il revint avec insistance sur ce sujet, rappelant les débuts modestes de l'ordre : « Nous demeurions bien volontiers en des églises très pauvres et délaissées, car nous étions ignorants et soumis à tous. Et je travaillais de mes mains, et je veux fermement que tous les autres frères travaillent à des travaux d'utilité

honnête. Quant à ceux qui ne savent point, qu'ils apprennent, non par désir de toucher le prix de leur labeur, mais pour le bon exemple et pour chasser l'oisiveté.... J'ordonne expressément, par obéissance, à tous, à tous les frères, où qu'ils soient, de ne s'enhardir jamais à demander à la Curie romaine, ni personnellement, ni par intermédiaire, aucune bulle en faveur d'une église ou de tout autre édifice, sous aucun prétexte de prédication ou de pénitence. S'ils ne sont pas accueillis, n'importe où, qu'ils s'enfuient vers quelque autre pays pour y faire pénitence avec la bénédiction de Dieu! »

Lorsque l'agonisant, nu sur la cendre, renouvelait *in extremis* ces pieuses recommandations à ses compagnons en pleurs, gardait-il, en lui-même, l'espoir qu'elles fussent longtemps respectées par tous ceux qui portaient, comme eux, la tunique franciscaine? Hélas! sur ce point, comme sur tant d'autres, l'homme de Dieu avait éprouvé déjà combien son idéal de

perfection morale semblait irréalisable même à beaucoup de ses admirateurs. Dans ce lieu même où il prononçait ces paroles, quelques jours avant, ne lui avait-on point parlé de reconstruire cette cabane de la Portiuncule, premier abri de la confrérie? Il entendait, lui, qu'on la refît telle quelle, en bois et torchis, suivant la règle générale, « en signe de saintes Pauvreté et Humilité et mémoire éternelle de leur glorieuse et modeste origine. Mais quelques frères avaient protesté avec vivacité, alléguant qu'en certains pays le bois était plus cher que la pierre ». C'étaient sans doute quelques-uns de ces « prélats et savants » qui devaient bientôt obtenir du pape Grégoire IX, le 28 septembre 1230, une bulle déclarant que les frères n'étaient point tenus d'observer le testament. « Mais nous qui étions avec lui, disent les auteurs du *Speculum Perfectionis*, nous sommes témoins.... Le bienheureux François ne voulut pas discuter avec eux parce qu'il était près de sa fin et très gravement

malade, et que, craignant surtout le scandale. il condescendait, contre sa volonté, aux volontés d'autres frères. Mais il fit alors écrire encore dans son testament : Que les frères se gardent bien surtout d'accepter des églises, couvents et autres édifices contruits par eux, sinon comme il sied à la sainte Pauvreté, c'est-à-dire qu'ils n'y soient qu'hospitalisés, ainsi que des pèlerins et étrangers. »

III

FRÈRE ÉLIE, FONDATEUR DE LA BASILIQUE

L'homme de Dieu, le fondateur de l'ordre, mourut le 4 octobre 1226. Déjà, depuis plus de quatre ans, à son retour d'Orient, malade et désillusionné, il en avait abandonné la direction. Son premier successeur, Pietro Cattani, était mort, lui-même, le 10 mars 1221. La charge de vicaire général avait alors été confiée à frère Élie, un de ses autres compagnons en

Palestine. Étrange et curieux personnage que ce frère Élie, actif, pratique, ambitieux, souple et rusé, autoritaire et vaniteux, l'antithèse flagrante, par ses qualités et ses vices, de son patron candide, le rêveur extatique, l'idéaliste irréductible. D'après les savantes recherches du docteur Lemp, Élie était, comme François, un enfant d'Assise, à peu près du même âge. Son père, un Bolonais, au nom ou surnom ronflant, Bombarone, était fort pauvre. Lui-même on le voit, dans sa jeunesse, gagner péniblement sa vie, à la fois matelassier et maître d'école. Mais il est intelligent, laborieux, ambitieux; le voici à Bologne, étudiant, notaire, juriste. De bonne heure, sans doute, il pressentit le glorieux avenir de son compatriote et se hâta d'associer, avec une énergie opiniâtre, sa propre destinée à la sienne. Si son nom ne figure point sur la liste (d'ailleurs variable) des douze premiers disciples, il se trouve, dès 1217, si fort avant dans la confiance du maître, qu'il est chargé d'une mission en

Terre-Sainte; il y demeure deux ans. Il n'en revient précipitamment qu'avec François, en 1219, sur l'annonce des querelles suscitées entre les Frères par certaines modification apportées au fonctionnement de l'ordre, contrairement à l'esprit de la règle. Cette règle, très austère dans sa simplicité évangélique, avait, dès l'origine, semblé, aux prélats expérimentés, d'une pratique difficile, sinon impossible. On avait abusé de l'absence de François pour se dispenser d'une application rigoureuse. Dès qu'il reparut, on profita de sa présence pour lui en demander une nouvelle rédaction.

François avait déjà formulé deux règles. La première, très brève, très simple, était celle qu'Innocent III n'avait cru pouvoir approuver que verbalement, avec réserves, par compassion, sans donner ni promettre un écrit. La seconde, déjà moins idéale, officiellement approuvée par Honorius III, avait encore été, au dire de frère Léon, sur plusieurs points, assez vite oblitérée par la prélature. On persuada même

François à son retour des Lieux Saints que, durant son absence, le texte en avait été perdu et qu'il en fallait un nouveau. L'homme de Dieu, comme toujours, se résigna :

« Il monta donc sur une montagne (Monte Colombo près de Rieti) avec frère Léon d'Assise et frère Bonyzo de Bologne, afin de leur dicter une autre règle sous l'inspiration du Christ. Ce qu'apprenant, bon nombre de prêtres s'en émurent et s'en allèrent trouver frère Élie : « Nous avons appris, lui dirent-ils, que ce « frère François fait une nouvelle règle. Nous « craignons qu'il ne la fasse trop dure, et que « nous ne puissions l'observer. Nous voulons « donc que tu l'ailles trouver et lui dire que « nous refusons d'être astreints à cette règle. « Qu'il la fasse pour lui, mais non pour nous! » Frère Élie répondit qu'il ne voulait pas y aller sans eux : ils se mirent donc tous en marche. Quand frère Élie fut proche de l'endroit où se tenait François, il l'appela. François se retourna, et, voyant tous ces

prêtres, répondit : « Que me veulent tous ces « prêtres? » Frère Élie lui dit : « Ce sont des « prêtres qui, apprenant que tu fais une nou- « velle règle et craignant que tu ne la fasses « trop dure, protestent et déclarent qu'ils ne « veulent point y être obligés, que tu peux la « faire pour toi, mais non pour eux. »

« Alors François tourna sa face vers le ciel et s'adressa au Christ : « Seigneur, ne t'ai-je « pas bien dit qu'ils ne me croiraient pas? » Alors tous entendirent, en l'air, une voix qui répondait : « François, dans ta règle, il n'y a « rien de toi, tout est de moi, tout ce qui s'y « trouve, et je veux que cette règle s'observe « *ad litteram*, sans glose, sans glose, sans « glose. Je sais pourtant quelles sont les fai- « blesses humaines et j'y veux compatir, mais « que ceux qui ne veulent point observer la « règle sortent de l'Ordre! » Alors François se retourna vers ses frères et leur dit : « Vous « avez entendu, vous avez entendu; voulez- « vous que je vous le fasse redire? » Et les

prêtres, se regardant, confus et terrifiés, se retirèrent. »

Quelle que soit la part de l'exaltation imaginative alors commune à tous les compagnons de l'apôtre, dans ce récit de frère Léon, le rôle d'Élie vis-à-vis de François s'y dessine avec relief. C'est bien celui d'un homme d'action réfléchie et d'observation positive, très attentif et soumis aux réalités, qui s'efforcera de réduire et d'accommoder l'idéal supérieur du visionnaire céleste aux nécessités vulgaires de son application terrestre. Instrument puissant et souple aux mains du cardinal Hugolin et de la Curie romaine, c'est Élie, en effet, qui contribuera, le plus efficacement, à faire rentrer la religion nouvelle dans les formes et les cadres des vieux ordres monastiques, et à la mettre au service de la Papauté militante, comme une levée en masse de volontaires enthousiastes, une armée plus nombreuse, mieux disciplinée, plus populaire, que l'ancienne féodalité épiscopale et bénédictine.

Nombre d'autres anecdotes rapportées par des témoins indiquent bien la différence des deux esprits et des deux cœurs, et combien la vive et tendre sensibilité de François et l'heureuse liberté de sa foi pure et profonde, étaient peu comprises par son successeur. A l'évêché d'Assise, dans les derniers jours, lorsque, en proie à d'atroces douleurs, le malade se faisait chanter, par ses frères, son hymne de la Nature et de la Vie, récemment composé, son sublime « Cantique du Soleil », frère Élie, se montrant scandalisé, lui vint dire : « Très cher Père, certes, je suis fort consolé, fort édifié par ta joie, en de telles souffrances, et celle de tes compagnons. Mais ne crains-tu pas que les gens d'Assise, malgré leur vénération pour toi, parce qu'ils croient ta maladie sans remède et ta fin prochaine, ne s'étonnent d'entendre ainsi chanter nuit et jour et ne disent : « Comment « celui-là se montre-t-il si gai aux approches « de sa fin? Ne devrait-il pas méditer sur la « mort?... » Mais le bienheureux François

répondit : « Laisse-moi, laisse-moi me réjouir « en Dieu et par ses louanges, au milieu de « mes maux, puisque, grâce au Saint-Esprit, « je suis déjà si bien uni et joint à mon Dieu, « que je puis exulter en lui, le Très-Haut! »

Comment s'étonner qu'au lendemain même de la mort du fondateur, frère Élie, provisoirement préposé, par son titre, à la direction de l'ordre, n'aït guère tenu compte de ses constantes volontés? Le corps nu du Saint n'était pas refroidi sous le cilice et la cendre dont il s'était fait couvrir, dans cette humble cabane de la Portiuncule où il eût voulu être enterré, que toute la population d'Assise, avec armes, bannières, trompettes, descendait, en hâte, s'en saisir et l'emporter triomphalement à l'abri de ses remparts. Qu'il fallût soustraire la précieuse relique à la jalousie et aux violences des Pérugins, cela n'est pas donteux, si l'on songe aux mœurs du temps. Déjà, récemment, lorsqu'on avait ramené le Saint presque mourant de Cortone à Assise, le voyage avait dû se

faire en secret, par des voies détournées, avec une forte escorte, tant on craignait un coup de main, l'enlèvement en route du futur producteur de miracles. Frère Élie s'empressa donc d'assurer tout de suite à ses concitoyens tous les bénéfices, moraux et matériels, de cette prise de possession. Il annonça que le tombeau du Saint resterait dans la ville, et que, sur ce tombeau, s'élèverait un magnifique sanctuaire.

Sur-le-champ, avec sa promptitude habituelle de décision, il se mit à l'œuvre.

Les circonstances, d'abord, ne lui furent pas encourageantes. Le chapitre, réuni pour l'élection du ministre général, lui marqua sa défiance en nommant, à sa place, Jean Parenti, Florentin. Çette première déconvenue ne ralentit pas son entreprise. Il continua d'agir comme s'il n'avait point de supérieur. Parneti, homme doux et paisible, consciencieusement fidèle à l'idéal franciscain, ne tarda pas à reconnaître son impuissance. Désabusé, désespéré, comme

l'avait été le Saint, il abandonna bientôt le pouvoir pour se réfugier dans la solitude et la prière. Au contraire, durant ce temps, l'ardent organisateur, de connivence avec la Commune d'Assise, d'accord avec l'ex-cardinal Hugolin, devenu le pape Grégoire IX, ne perdait point une minute. La canonisation de saint François, précipitamment instruite, fut proclamée dès le 16 juillet 1228.

Élie ne l'avait pas attendue pour commencer les travaux. L'acte par lequel Simon Puzarelli cède à frère Élie, mandataire du Pape, des terrains sur la colline d'Enfer (lieu de supplices) pour y construire « un oratoire ou une église sur le tombeau du bienheureux corps de saint François », avait dû exiger d'assez longues négociations et la préparation d'un plan général; or, les signatures sont données en avril. Cette année même et les années suivantes, d'autres actes, donations, contrats divers, achats de matériaux, bulles pontificales, témoignent d'une activité fiévreuse dans les travaux.

L'affaire fut si bien menée que la translation solennelle des restes du Saint dans la nouvelle Basilique put être célébrée le 25 mai 1230. Cette fête, bruyamment annoncée, ne s'acheva point sans troubles. Des hommes armés se jetèrent, tout à coup, au milieu de la procession, s'emparèrent du cercueil, et le transportèrent en hâte dans l'église dont les portes furent aussitôt refermées devant la foule en tumulte et furieuse. Une tranchée ouverte dans le sol reçut le cercueil; dès qu'il y fut descendu, on combla la fosse, dont les traces furent si soigneusement cachées qu'on ignora durant six siècles l'endroit exact où reposait le Saint. C'est en 1818 seulement, nous l'avons dit, que de nouvelles fouilles firent découvrir la châsse encastrée dans la roche, sous le maître-autel. La crypte actuelle, qui la renferme ne fut construite qu'en 1824. Cette scène scandaleuse avait été organisée par le podestat et la commune d'Assise. Fut-ce avec l'assentiment de frère Élie? Il semble, d'après quel-

ques autres témoignages, que celui-ci, par plus de prudence encore, avait déjà fait transporter le corps secrètement, de nuit, deux ou trois jours avant la cérémonie officielle.

Pourquoi cet acte de violence, pourquoi cet enlèvement clandestin? Suivant quelques-uns, l'astucieux et défiant Élie aurait voulu éviter un examen public des stigmates miraculeux. Suivant d'autres, c'était, de sa part, une vengeance vis-à-vis de frère Parenti, ministre général élu à sa place et contre lui. Les deux suppositions ne sont guère vraisemblables. D'une part, les plaies de François, quelle qu'en fût l'origine, avaient été constatées par plusieurs témoins, et le cadavre, enseveli depuis plus de deux ans, ne pouvait être exposé aux yeux de la foule. D'autre part, pour un homme qui recherchait la popularité, ce désordre scandaleux jeté dans la solennité d'une fête locale et patriotique, depuis longtemps attendue, pour la tourner en une scène de brigandage et d'émeute sanglante, n'était guère un moyen

d'avancer ses affaires. Le frère Léon, naïf et véridique, adversaire irréconciliable de frère Élie, semble avoir, honnêtement, reconnu le motif de cette étrange conduite. Élie, homme d'expérience, n'aurait fait, d'après lui, qu'agir par une nécessité de situation, *necessitate humana*. La crainte d'un rapt pieux n'était que trop justifiée par de nombreux précédents. La passion superstitieuse pour les reliques, exaltée depuis la quatrième croisade, par l'apport de nombreux ossements rapportés d'Orient, était alors poussée à son paroxysme. Les pouvoirs publics, non plus que les particuliers, ne reculaient pas toujours devant les violences criminelles pour s'en procurer. « On voulut, dit le docteur Lemp, éviter un coup de main de la foule... de gens accourus de toutes parts qui tous voulaient voir le corps du Saint et, si possible, en emporter des morceaux.... Déjà, le trafic en avait commencé; ne lui avait-on pas, avant l'ensevelissement, coupé ou arraché des cheveux pour les conserver ou les

donner? » Une chronique contemporaine énumère les reliques du Saint déjà apportées en Allemagne par le frère Giordano de Giano.

A la suite de cet incident, la réunion du chapitre général fut très orageuse. Violemment attaqué, frère Élie se défendit violemment. La lutte, qui devait continuer si longtemps, entre les adeptes fidèles du pur idéal, la plupart simples moines ou laïques du tiers ordre, et les partisans de l'organisation traditionnelle, presque tous prêtres et prélats, les aristocrates intellectuels de la confrérie, était décidément ouverte. Dans l'impossibilité de s'entendre, on en référa au Pape. Après un blâme apparent adressé aux magistrats d'Assise, Grégoire IX, confiant encore, finit par donner raison à Élie et à son parti (28 septembre 1230). Dès lors, Élie plus libre d'agir à sa guise, sans tenir aucun compte de son chef, le trop longanime et pacifique Parenti, poussa les travaux de construction, basilique et couvent, avec une opiniâtreté surprenante. Il put faire mieux

encore, après le chapitre général de 1232. Le jour de l'élection, il avait fait envahir la salle des séances par ses partisans, et ceux-ci l'avaient placé, de force, sur le siège du général en l'acclamant bruyamment. Le pauvre Parenti, tremblant de tous ses membres, fondant en larmes, ne put que se dépouiller, lui-même, de ses insignes et donner sa démission. L'affaire, portée encore à Rome, en revint avec la décision ordinaire. Élie fut, officiellement, déclaré chef de l'ordre.

Dans cette fonction supérieure, il rendit à l'ordre nouveau d'immenses services comme savant organisateur des missions internationales, comme infatigable propagateur des fondations conventuelles et des constructions ecclésiastiques dans toute l'Europe. Mais, en même temps, rompant avec tous les exemples et les préceptes du maître, il reprit, avec orgueil et violence, toutes les façons d'agir autoritaires, toutes les habitudes de train luxueux et de relations mondaines, dont les

excès, chez les prélats féodaux, avaient naguère suscité partout de si justes désirs de réformes, tant d'hérésies et de discordes, préparé et favorisé les libres prédications de saint François. Les *zelanti*, anciens et fidèles compagnons du Saint, furent violentés, incarcérés. L'un d'eux, l'Allemand Césaire de Spire, mourut sous les coups de son geôlier. Despote aussi absolu qu'intolérant, Élie ne réunit plus jamais le chapitre général, qui aurait dû être consulté tous les ans. Bientôt, sa vie privée excita les mêmes scandales et les mêmes perturbations que sa vie publique. A Assise et à Cortone, il s'était fait bâtir et décorer de superbes appartements et des écuries où il entretenait plusieurs chevaux de selle; il ne mangeait plus au réfectoire commun; il s'était attaché un cuisinier fameux et se faisait servir par des pages; il passait même pour s'occuper d'alchimie. Arriviste prévoyant, ce grand protégé du Saint-Siège s'était, de bonne heure, assuré l'amitié de l'empereur Frédéric II en même temps que

celle de Grégoire IX. Les plaintes qui ne cessaient de s'élever contre ce singulier disciple du nouveau Christ devinrent à la fin si bruyantes et multipliées que le Pape y dut prêter l'oreille. Le général fut mandé à Rome. « Élie, pour se justifier, allégua une raison extraordinaire. Le supérieur de l'ordre soutint qu'il n'était pas tenu d'en observer la règle! Il n'avait jamais promis, disait-il, d'obéir à la règle de 1223. » Nous avons vu, en effet, comment, sur le Monte Colombo, il avait présenté au Saint en extase les prélats protestant d'avance contre l'austérité de cette règle; il avait donc fait cause commune avec eux, mais par quelle restriction mentale! Cette fois, devant le soulèvement général, Grégoire IX dut abandonner son allié. Élie fut relevé de sa charge au chapitre général de Rome, durant les fêtes de la Pentecôte, en 1239.

Le ministre général conservait, néanmoins, dans sa disgrâce, ses fonctions comme directeur et conservateur de la Basilique d'Assise;

il restait le *dominus et custos ecclesiæ Sancti Francisci Assisiatis*. Il semble même qu'à son retour de Rome, il ait voulu, par un surcroît de pieuse activité et les dehors d'une soumission résignée, se préparer un retour de faveur. En même temps qu'il poussait les travaux de l'église, il faisait montre, par des actes extérieurs, d'un repentir sincère et d'une pénitence effective. Humblement vêtu, laissant croître sa barbe et ses cheveux, il passait de longues heures en prière. Le peuple en était touché ; nobles et bourgeois s'apitoyaient. Le Pape, heureux de cette conversion, se disposait à lui pardonner, lorsqu'on apprit tout à coup qu'il était allé offrir ses services à l'Empereur, récemment excommunié, en lutte armée avec Rome. Le bon frère Égide, malgré ses ressentiments, ne put cacher sa désillusion ni retenir sa douleur ; à cette stupéfiante nouvelle, il se prosterna, la face contre terre, fondant en larmes. Le Pape dut excommunier Élie. Frédéric y répondit par un manifeste, daté de

son camp, en l'honneur du transfuge; il se l'attacha comme conseiller et, dit-on, comme ingénieur dans la campagne qu'il menait en Romagne. Quelque temps après, il en fit effrontément son ambassadeur auprès du Pape lui-même, puis en Orient, auprès de l'Empereur grec et du roi de Chypre. Quand Élie, comblé d'honneurs, revint en Italie, il fixa sa résidence à Cortone, où il avait déjà séjourné. Il y apportait, comme gages de sa piété et présents de bienvenue, une quantité de reliques. La plus précieuse était un morceau de la vraie Croix, qu'il donna, dans un magnifique reliquaire d'ivoire byzantin, à l'une des églises; on peut l'y voir encore. La ville, en reconnaissance, lui offrit, quelques années après, en 1245 et 1246, des terrains où l'infatigable lutteur, suivi par une douzaine de fidèles, édifia une nouvelle église et un nouveau couvent.

IV

LES ARCHITECTES DE LA BASILIQUE

Frère Élie, on le voit, fut assurément l'initiateur, l'inspirateur, le surveillant, actif et passionné, des constructions franciscaines à Assise, basilique et couvent. Fut-il plus encore? Son rôle personnel dans l'évolution de l'architecture chrétienne en Italie a-t-il une importance supérieure à celle d'un promoteur intelligent et d'un collaborateur administratif? A toutes ses qualités intellectuelles et organisatrices joignit-il la science technique? Bref, fut-il l'architecte de la Basilique? MM. Sabatier et Lemp seraient disposés à le croire. La supposition, si hardie qu'elle semble, n'aurait, en soi, rien d'invraisemblable. Aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, cette multiplicité d'aptitudes et de connaissances n'est point rare dans le monde ecclésiastique. Frère Élie, après sa déchéance,

semble bien, en effet, d'après les chroniqueurs, avoir rempli près du César excommunié, Frédéric II, les fonctions d'ingénieur militaire, aux sièges de Crémone et de Faenza. Néanmoins, pour affirmer son rôle d'architecte à Assise, il faudrait quelques preuves. Or, ces preuves font défaut. Les documents, conformes aux traditions, semblent, au contraire, bien établir qu'à côté de lui, avant et durant son généralat (1228-1239), il y eut toujours quelque professionnel, un ou plusieurs maîtres d'œuvre. Quel fut donc, ou quels furent ces premiers artistes? Lequel surtout, constructeur habile autant que novateur hardi, après avoir dressé le plan général des sanctuaires superposés, sut mener si vivement les travaux que l'église inférieure put être inaugurée et l'église supérieure sans doute amorcée suivant les règles du style ogival, au bout de deux ans? Est-ce un Italien? Est-ce un Allemand? Est-ce un Français? La question, souvent débattue, parfois obscurcie par l'intervention inop-

portune des préjugés ou vanités patriotiques, n'a point, vraiment, grande importance, si l'on veut bien se rappeler que l'internationalisme, au Moyen âge, dirige, dans le domaine religieux, toutes les évolutions de l'art autant que celles de la pensée.

En fait, depuis que les investigations précises et les recherches érudites et techniques de M. Enlart ont confirmé les pressentiments et les indications de Schnaase et de M. Thode, la Basilique d'Assise ne saurait plus prétendre à la primauté comme église de style gothique en Italie. Sur divers points de la péninsule, des moines de Cîteaux étaient déjà venus élever des constructions d'un style bourguignon si franc et si pur qu'ils s'y pouvaient croire dans leur pays natal. Plusieurs de ces églises le leur rappelaient même par ce nom vénéré de Clairvaux; c'étaient Chiaravalle, près de Milan, Chiaravalle della Colomba, près de Plaisance, Chiaravalle da Cotignola, entre Ancône et Sinigaglia, quelques-unes fondées au XIIe siècle.

La plus importante, celle de Fossanova, reconstruite de 1187 à 1208, entretenait un *studium artium*, une école des Sciences et Arts, qui fournissait à la contrée des artistes et des ouvriers travaillant dans le goût français.

La grande abbaye de Casamari, « dont l'architecture paraît plus avancée », était achevée en 1217. Son constructeur, Magister Johannes, se transportait aussitôt à San Galgano, près de Sienne, où il érigeait, dans les mêmes données, l'admirable église dont les ruines imposantes nous émeuvent les yeux et le cœur, comme celles de notre pays. C'est de San Galgano qu'allaient sortir les moines constructeurs de la cathédrale de Sienne. Dans les Marches, en Lombardie, en Piémont, même activité des Cisterciens et de leurs disciples ou imitateurs. Dans la Pouille et en Sicile, Frédéric II et ses ingénieurs français ramenés de Chypre accélèrent la transformation architecturale en introduisant des éléments gothiques dans toutes leurs bâtisses, forteresses, palais, églises.

Presque partout, du Nord au Midi, le mouvement se décidait donc en faveur de l'architecture septentrionale, lorsque frère Élie commanda, inspira, choisit les plans pour l'édifice grandiose que méditaient ses ambitions, et qui allait remplacer, au flanc du Subasio, la modeste chapelle, dédiée à la Vierge, et commencée, dit-on, par lui du vivant de François. On achevait en ce moment même, parmi d'autres édifices voisins, la cathédrale de Lanciano qui offre de nombreux rapports avec la Basilique.

En donnant au nouveau temple ses magnifiques proportions. Élie trahissait, ouvertement et scandaleusement, la pensée bien connue et les suprêmes instructions de son maître. Peut-être crut-il s'assurer son pardon d'outre-tombe en imitant, du moins, les sanctuaires qu'ils avaient ensemble admirés en Provence et en Palestine. L'élan hardi de leurs nobles nefs vers les hauteurs répondait si bien pour l'un, l'idéaliste, à celui de ses extases mystiques, pour l'autre, l'homme d'action et l'am-

bitieux avisé, à celui de ses aspirations dominatrices! L'intelligence pratique de ce dernier avait sûrement prévu l'action, vive et rapide, qu'allait exercer, sur l'imagination et dans le cœur des populations dévotes, l'édifiante et sublime beauté de ces nouvelles formes esthétiques.

D'après Vasari, c'est à la suite de longues réflexions qu'on aurait appelé un homme du Nord, Jacopo Tedesco, Jacques l'Allemand, « comme le meilleur architecte de tous ceux qu'on pouvait trouver à cette époque ». Le plan général, dressé par lui, aurait comporté les trois étages du sanctuaire : crypte sépulcrale, nef inférieure, nef supérieure. Mais Vasari est sujet à caution! Il est possible que, cette fois encore, il se soit contenté de nous transmettre une tradition locale sans plus ample informé. De son temps même, un pieux historien de la religion séraphique, Rodolphus, recueillant des renseignements identiques, nous assure n'avoir pu trouver de preuves écrites. Les a-t-il bien

cherchées? Ou bien ces pièces ne lui auraient-elles pas été communiquées? Voici que, plus tard, en 1704, un auteur scrupuleux, le père Angeli, de Rivo Torto, ayant dépouillé les archives d'Assise, confirme, au contraire, dans son *Collis Paridisi*, les assertions du Florentin en termes explicites. D'après lui, Jacques l'Allemand n'aurait pas été appelé seul à Assise. On y aurait, suivant la procédure en usage dans les républiques italiennes, convoqué avec lui d'autres architectes et experts. Or, parmi ceux-ci, se rencontre, « jeune encore, attiré par sa dévotion, *Philippus de Campello* (*sic*) qui, plus tard, entra dans l'ordre et fut établi directeur de l'œuvre après le dit Jacobus ». L'affirmation est précise, elle établit nettement l'importance et la durée du rôle joué par ce Campello, sinon dans les premiers travaux, au moins dans leur poursuite et, sans doute aussi, leur achèvement. Adjoint, dès la première séance, au jury des experts, il devient, quelques années après, collaborateur,

puis successeur de son aîné, son chef ou maître. Or, nous le retrouvons encore, en 1253, *Magister Operæ*, toujours directeur de ce grand travail auquel il se consacre depuis vingt-cinq ans. Dans ce cas, nulle difficulté pour comprendre l'unité harmonique de la conception générale, unité si frappante encore, si fortement impressionnante, malgré toutes les additions, modifications, altérations apportées, dans la suite des temps, à l'austère et simple gravité du plan primitif.

L'histoire chronologique de ces transformations matérielles, étudiée sur place par MM. Thode et Venturi, s'oppose-t-elle à la vraisemblance de la tradition? Nullement, semble-t-il. En 1230, lors de la translation clandestine et nocturne des reliques et de la cérémonie publique et tumultueuse qui suivit, l'église inférieure était achevée, au moins dans son gros œuvre. C'était une véritable crypte, aussi large et aussi longue que la nef supérieure dont elle devait être le support, comme celle

de notre Saint-Gilles en Provence, mais réduite à trois travées. Ces trois travées, voûtées d'arêtes rectangulaires, étaient séparées l'une de l'autre par des arcs en plein cintre retombant droit sur d'énormes piliers, trapus et massifs, formés par trois segments de colonnes, sans base et sans décor. Peu d'éclairage encore par quelques étroites lucarnes, ménagées dans l'épaisseur continue des murs latéraux, suivant l'usage roman, et la lueur lointaine répandue, au fond, par les fenêtres d'un court transept et d'une abside circulaire.

De quelle angoisse grave et lugubre cette nef obscure, surbaissée, écrasante, devait-elle étreindre, plus qu'aujourd'hui, les pèlerins terrifiés! « *Luogo veramente cimiteriale,* dit M. Venturi, tant qu'il ne reçut point de lumière plus directe par l'ouverture des chapelles latérales. » Combien d'années s'écoulèrent avant que le plan primitif fût ainsi modifié? Après la disparition d'Élie, ses successeurs au généralat, fra Alberto, de Pise, fra Hay, d'Angleterre,

fra Crescenzio, de Jesi, fra Giovanni, de Parme, entre 1240 et 1257, furent tous des *zelanti* convaincus. Comment eussent-ils pensé à des embellissements et agrandissements si contraires à leurs principes? Il n'est guère plus probable que saint Bonaventure, après eux (1257-1274), l'inspirateur du décret rigoureux de Narbonne, malgré la liberté de son imagination poétique et de sa sensibilité pittoresque, ait voulu donner lui-même un démenti à des principes de simplicité publiquement affirmés par lui dans une forme si impérative et comminatoire.

Malgré la juxtaposition d'un clocher, accoté, il est vrai, à l'église, mais sans s'y incorporer, en 1257, on peut donc croire que l'aspect général des deux basiliques, basse et haute, terminées dans leur structure en 1253, lors de la consécration par Innocent IV, ne se modifia guère avant le généralat de fra Girolamo d'Ascoli (1274-1279), plus tard pape sous le nom de Nicolas IV (1288). Celui-ci était à la

fois franciscain enthousiaste et pontife tolérant. C'est sous son pontificat, par son ordre, que les images de saint François d'Assise et de saint Antoine de Padoue s'enhardissent, dans les basiliques romaines, à se dresser auprès des images divines de la Vierge et du Christ. La Basilique-mère ne pouvait donc lui être indifférente. Aussi ne cessa-t-il d'en presser l'agrandissement et l'embellissement exigés d'ailleurs par l'incroyable multiplication des fidèles et l'évolution du goût public, au moyen de dons personnels, concessions d'indulgences et privilèges, autorisations de quêtes, etc.

Sur les flancs de la crypte obscure, crevant les épaisses murailles, dans chaque travée, s'ouvrirent six chapelles mieux éclairées. La lourde nef elle-même s'allongea, sur le devant, d'une quatrième travée et d'un transept d'entrée formant atrium, avec porte latérale sur la terrasse du cloître. Le transept absidal s'agrandit en même temps, allongeant de chaque côté ses deux larges bras sous des

lueurs plus abondantes. L'église supérieure, la merveille originale de l'édifice, heureusement, ne fut point touchée. Avec l'harmonie fière et vive de sa franche et lumineuse poussée, elle conserva, sous ses verrières peintes, la pureté de ses formes.

Le contraste, du bas en haut, reste donc toujours émouvant et brusque. On peut même douter, à première vue, de l'unité d'un plan d'ensemble établi par un même artiste, Cependant l'accord parfait entre les deux étages, la rapidité avec laquelle ils furent superposés, autorisent à y croire. N'est-ce point, chez nous, le cas, pour quelques-unes de nos plus belles églises de transition à la fin du XIIe siècle? L'ogive et le cintre s'y superposent et s'y associent parfois dans la même nef. Ici, au contraire, les deux styles se développent séparément, individuellement, sans se confondre. Donc, probablement, un plan unique, et, probablement aussi, deux constructeurs, l'un, l'aîné, restant plus attaché aux pratiques anciennes, l'autre,

le jeune, mieux informé des doctrines récentes.

Est-il bien nécessaire, à ce sujet, de prolonger une discussion sur la personnalité des artistes auxquels peut revenir l'honneur d'avoir inauguré le travail, de l'avoir continué ou de l'avoir achevé? A ceux de l'incertain Jacopo Tedesco, de frère Élie, de fra Filippo de Campello, M. Venturi, dont la curiosité savante et l'ingéniosité critique ne reculent devant aucune hardiesse d'investigations, d'analyses et déductions, vient d'ajouter un nouveau nom, celui de fra Giovanni della Penna. D'après lui, ce moine serait venu des Abruzzes, où s'était répandu le style cistercien, ce qui expliquerait « le caractère français de la basilique supérieure ». Cette candidature inattendue a soulevé, dans la presse et dans l'érudition italiennes, une tempête qui dure encore et ne semble point vouloir s'apaiser. L'adversaire le plus opiniâtre de M. Venturi, le mieux armé, semble-t-il, est un franciscain, le père Giusti. Tous les deux ont poursuivi en 1910, leur

campagne acharnée avec la même ardeur de conviction.

Nous n'avons point la compétence nécessaire pour nous mêler à cette lutte d'érudits. Ce qui nous semble, à nous profane, résulter de la bataille, d'après les documents projectiles échangés par les combattants, ce sont deux faits. D'une part, en 1238, près de Foligno, dans le couvent de Sassovivo, travaille, sous les ordres de frère Élie, un moine-ingénieur, fra Giovanni della Penna, nommé, en même temps que fra Filippo di Campello, dans un bref de Grégoire IX, qui prie son supérieur de lui laisser achever un aqueduc commencé. D'autre part, à la même époque, il y a deux frères du même nom dans l'ordre mineur.

Le plus connu, disciple de saint François dès 1215, adjoint, dès 1216, à la mission en Provence, paraît, sauf quelques apparitions aux chapitres annuels d'Assise, avoir séjourné en France vingt-cinq ans. Il n'en revient qu'en 1241, pour gouverner différents monastères

dans les Marches, et s'éteint, dans sa bourgade natale, chargé d'années, en odeur de sainteté, en 1271. C'est un continuateur vénéré de saint François, abondant, comme lui, en visions mystiques.

Le second, sorti du même pays, ne paraît pas moins estimé par l'homme de Dieu. A la même époque, en 1216, il est chargé d'évangéliser l'Allemagne, sans aucun succès, d'ailleurs. Chassé par les persécutions, il rentre bientôt en Italie, qu'il ne semble plus avoir quittée. Ce serait, d'après le père Giusti, l'architecte désigné par le Pape. En tout cas, que ce soit l'un ou l'autre, son intervention n'est signalée qu'assez tardivement, au moment où l'édifice devait être déjà fort avancé. Que ce soit l'un ou l'autre, son séjour, plus ou moins long, en France ou en Allemagne l'avait mis au courant de l'évolution architecturale, déjà accomplie d'un côté du Rhin et déjà commencée de l'autre. Sauf mise à jour de nouveaux documents, concluants et irrésistibles, conservons

donc, en bonne partie, notre reconnaissance à ce fra Filippo di Campello, que nous retrouvons, dès lors et pendant longtemps, toujours investi de la même confiance par ses compatriotes et confrères. C'est lui qu'ils chargeront encore, en 1257, d'édifier une église en l'honneur de la compagne spirituelle et collaboratrice ardente de saint François, sainte Claire. Cette construction, étant presque terminée, allait être consacrée huit ans plus tard. « C'est une imitation fidèle, dit M. Thode, de son église supérieure d'Assise. »

Quelles que soient les origines et la nationalité des inspirateurs et des exécutants qui ont conduit la besogne, l'œuvre est là, toujours superbe, solide, vivante, éloquente, parlant pour eux. Si souvent, si longtemps qu'on la revoie, on y éprouve toujours les mêmes impressions, on s'y sent affermi dans les mêmes réflexions. Les trois éléments, dont le mélange, en des proportions et par des combinaisons diverses, vont se retrouver dans tous

les édifices de la première Renaissance, dite gothique, durant les XIIIe et XIVe siècles, s'y trouvent déjà juxtaposés. Dans l'église inférieure, c'est encore la vieille tradition latine et romane, indigène et tenace, celle qui, malgré tout, persistera en Italie, sous l'enveloppe adventice et passagère du décor gothique, pour ressaisir au XVe siècle son autorité par le triomphe de l'humanisme. Dans l'église supérieure, c'est hardiment et franchement, à l'intérieur, pour la première fois peut-être, et presque pour une seule fois, l'adoption quasi-complète de l'innovation française et son adaptation, par l'étendue des murailles offertes aux images de plate-peinture, au goût local pour les représentations colorées. Çà et là dans quelques détails de moulures et sculptures, on pressent bien déjà quelque imitation d'antiquités gréco-romaines, mais timide encore, libre, maladroite, ne ressemblant en rien à cette contrefaçon passionnée et soumise, scolaire, servile, qui deviendra plus

tard l'orgueil et la perte de la Renaissance classique.

En somme, dans chacun des deux sanctuaires, des émotions très diverses, mais également vives, intenses, inoubliables.

En bas un saisissement de terreur sacrée, sous une menace d'effondrement, dans une demi-obscurité, froide et muette, comme si, de nouveau, l'ancienne montagne des supplices, la *Collis Inferni*, allait se rouvrir sous nos pas pour nous plonger aux géhennes souterraines; puis, après ces quelques instants d'angoisses, un réveil de conscience vitale et de multiples espérances, sous les jaillissements latéraux des lueurs éparses, et la retombée lointaine, au-dessus du maître-autel, d'une plus large lumière, où frémissent toutes sortes d'apparitions multicolores, angéliques ou humaines, graves ou souriantes, Saints et Saintes, se pressant le long des parois peintes, s'élevant sous les courbures des voûtes.

En haut, après l'ascension par les escaliers

extérieurs des terrasses ou la vis intérieure des tourelles, dans la belle nef inondée de clarté, comme nos Saintes-Chapelles, c'est, tout à coup, sous l'élan joyeux des frêles colonnettes et des voûtes légères, une délicieuse, une indicible exaltation de paix rafraîchissante, de tranquille extase, d'aspirations sereines. Ici, ce double sentiment de ferme retour à la vie présente et de confiance infinie dans la vie future se trouve successivement fortifié par la virilité active des acteurs réels de l'épopée franciscaine, tels que les a évoqués Giotto, à hauteur de l'œil, et par la majesté encore imposante des acteurs surnaturels des tragédies évangéliques et bibliques tels que les vieux maîtres de Byzance, Rome, Sienne, Florence les fixèrent pieusement sous les voûtes. Ici, vraiment, nous nous sentons bien sur la *Collis Paradisi*, d'où les croyants peuvent apercevoir, déjà proche, presque ouvert, prêt à les accueillir, le séjour céleste.

V

EXPANSION DE L'ART GOTHIQUE

Telle qu'elle était, lorsqu'elle jaillit de terre, la Basilique apparut comme un modèle inspirateur pour les innombrables églises et chapelles dont la propagation rapide de l'ordre des Mineurs allait peupler les grandes et les petites villes d'Italie. Le style du Nord, le style français, jusqu'alors importé, çà et là, dans quelques retraites isolées, par des moines bourguignons, désormais sanctifié par la mémoire du Saint, devenait tout à coup le style obligatoire du nouvel idéal religieux. N'était-ce pas, d'ailleurs, celui que le *Poverello* avait, lui-même, choisi de son vivant, comme l'expression la plus satisfaisante et heureuse de ses hautes et pures aspirations? Rien de plus intéressant que les pages où M. Thode semble l'avoir prouvé.

Sur ce point encore, le fils du négociant

international, du gros Bernard (Bernardone) et de la noble provençale, l'aimable Pica, avait justifié l'atavisme maternel et l'éducation paternelle. Ce nom de Francesco (le Français) jusqu'alors inconnu en Italie comme prénom, ne lui avait-il pas été donné par Bernardone au retour d'un de ses voyages d'affaires au delà des monts, en souvenir du doux pays où il avait trouvé grosse fortune, bons amis, tendre épouse? Enfant, n'avait-il pas été bercé par des cantilènes provençales, puis, adolescent, exalté et charmé par les belles légendes chevaleresques que lui contait son père ou que récitaient, sur les places d'Assise, les trouvères pèlerins et les jongleurs nomades, en route vers la ville éternelle?

Langue d'oc ou langue d'oïl, il en fut nourri. On l'entendra, toute sa vie, dans ses grandes crises de joie ou de douleur, s'exprimer en cette langue. Lorsqu'il s'exerce à la mendicité, la première fois, sur le parvis de Saint-Pierre à Rome, c'est en français qu'il s'adresse aux

pèlerins cosmopolites. Vient-il de rompre, dans une scène violente, avec sa famille et avec le monde, pour se consacrer tout entier à Jésus et à l'humanité, lorsqu'il s'enfuit dans les bois et qu'il y entonne l'hymne de délivrance, c'est en français qu'il chante, *francigena lingua*, et qu'il attire vers lui des brigands qui le dépouillent et le jettent, nu, dans un fossé plein de neige.

Plus tard, ayant hésité à monter dans la salle où boivent et jouent d'anciens amis, pour y quêter de quoi entretenir les lampes d'un sanctuaire, lorsque, vainqueur enfin de tout respect humain, il se décide à se présenter, c'est en français qu'il les implore. « Chaque fois, nous dit Celano, qu'il était rempli du Saint-Esprit, c'était un jaillissement de paroles ardentes en langue française, *ardentia verba foris eructans gallice loquebatur.* » Et frère Léon ajoute : « Souvent, lorsqu'il sentait en lui bouillonner une très douce mélodie, il lançait un chant français, et par la grâce du

murmure divin que percevaient ses oreilles, éclatait en gaîté française, *gallicum irrumpebat in jubilum*. Quelquefois même, il ramassait à terre quelque morceau de bois et, le tenant haut du bras gauche, à la façon d'une corde d'arc, tirait dessus une autre branche, comme sur une viole et faisant tours et gestes de circonstance, chantait en français le Seigneur Jésus, *gallice cantabat* ».

Peut-on s'étonner alors que, dès les premiers jours de sa conversion, lorsque pour s'endurcir aux travaux manuels, à la souffrance du pauvre, il réparait, de ses mains, les vieux sanctuaires en ruines, il y ait marqué déjà son goût pour ce décor ogival dont il avait pu rencontrer tant d'exemples aux environs avant d'en voir de plus nombreux en Provence et en Palestine? « D'où vient, dit M. Thode, que ces trois églises (Saint-Damien, Saint-Pierre, Sainte-Marie de la Portiuncule) nous fassent voir précisément des particularités architectoniques qui n'ont aucun rapport avec l'art italien

précédent, et se rattachent au style français? »

Or, à mesure qu'il avance en âge, l'homme de Dieu se confirme dans son admiration pour la simplicité, claire et grave, de l'art cistercien. L'ancienne chapelle que François s'est bâtie de ses mains sur le mont Alvernia (le mont des stigmates) nous offre encore cette forme toute française, qui reparaît également dans une des petites cellules de son lieu préféré, le *Carceri!* Que conclure de tous ces faits? M. Thode n'hésite pas : « François, en même temps qu'il devait à la France son nom et l'un des éléments de sa nature, lui a dû aussi la connaissance d'un type particulier de constructions et la capacité de le reproduire. » Par l'analyse technique, très détaillée et très attentive, que fait, ensuite, le savant archéologue, des parties anciennes de ces édifices, il y retrouve, en effet, nombre de motifs courants dans les églises provençales du XIIIe siècle.

Du vivant même de François, cette influence

septentrionale dite plus tard, par dérision et mépris, « gothique », put donc se révéler déjà, au moins pour quelques détails, dans les premiers établissements, très humbles, des Frères Mineurs, disséminés çà et là. Presque rien, aujourd'hui, ne subsiste de ces abris modestes et provisoires, tôt ou tard remplacés, aux XIII[e] et XIV[e] siècles, par des constructions plus vastes et mieux ornées. Mais, après la canonisation du Saint et l'édification de sa Basilique, c'est, de tous côtés, avec une rapidité merveilleuse, que s'élèvent, soit en son honneur, soit en celui de saint Dominique, par une émulation passionnée des congrégations, des populations, des pouvoirs publics, démocratiques ou seigneuriaux, les églises nouvelles, grandes ou petites. Or, presque toutes sont conçues ou décorées dans le goût nouveau qui gagne à la fois clercs et laïques et se manifeste par contagion, dans les monuments civils et profanes, autant que dans les constructions ecclésiastiques.

Les Dominicains, dans cette concurrence, mieux organisés, recrutés d'ordinaire en des milieux plus cultivés, ne se laissent point devancer par les Franciscains. L'alliance entre les deux ordres mendiants avait été scellée par l'accolade fraternelle que leurs deux fondateurs s'étaient donnée à Rome, sur le parvis de Saint-Pierre, au sortir de l'audience pontificale où l'aîné, Dominique, le docteur militant, s'était senti touché, dépassé, vaincu par la foi simple et chaleureuse du jeune et naïf rêveur, le petit pauvre François. Depuis, dans un sincère accord, ils avaient tous deux travaillé, sous l'œil vigilant de Rome, à la reconstruction de la vieille Église chancelante. L'émulation entre leurs disciples, prêcheurs savants ou populaires, continuera, visiblement et officiellement, durant plusieurs siècles, malgré quelques troubles passagers de jalousies et de taquineries qu'expliquent du reste les diversités d'occupations, habitudes et doctrines.

Au fond, cet accord moral et intellectuel

répondait trop bien à des nécessités sociales et religieuses pour être jamais sérieusement compromis On constatera donc, sans surprise, que si l'inspiration de Nature et de Vérité qui ranime, transforme, développe tous les arts, peut rester essentiellement franciscaine, ce sera, le plus souvent, par l'intervention technique des Dominicains que cette inspiration va trouver ses expressions les plus décisives et les plus complètes. Les artistes supérieurs, dans tous les genres, abondent chez les Prêcheurs, tandis qu'ils sont plus rares chez les Mineurs. Ce sera surtout par deux Dominicains, au XIIIe siècle fra Guglielmo, l'auteur des bas-reliefs de l'Arca, à Bologne, et au XVe siècle fra Angelico, à Florence, que l'âme de François d'Assise se révélera d'abord dans la sculpture et se fixera, ensuite, dans la peinture.

Pour le moment, les uns et les autres déploient, côte à côte, la même activité architecturale. Dans toutes les villes où ils s'installent, les vieux édifices se rhabillent ou les

nouveaux se construisent à la mode nouvelle, suivant les circonstances, par leurs soins ou par leurs mains. Il va sans dire qu'en s'implantant sur ce sol étranger, la plante septentrionale n'y peut grandir et fructifier qu'à la condition de s'y soumettre aux habitudes et aux exigences locales de climats, de traditions, de mœurs. C'est la loi nécessaire et fatale, heureuse et féconde, de toutes les évolutions imaginatives et techniques déterminées par des importations étrangères. Quoi d'étonnant, quoi de scandaleux à ce que les Italiens, s'inspirant des architectures française et germanique, ne se soient pas contentés d'en reproduire exactement et servilement les chefs-d'œuvre? Il faudrait donc aussi s'étonner et se scandaliser (on ne l'a fait, hélas! que trop longtemps) parce que les artistes de France et des Flandres, un peu plus tard, ne se sont pas bornés et condamnés, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, à copier, pasticher, contrefaire, inutilement et platement, leurs maîtres d'Italie.

La Basilique d'Assise elle-même témoignait déjà, en partie, d'une adaptation forcée aux habitudes indigènes. L'église d'en haut, claire et légère, pouvait bien sembler, à des pèlerins du Nord, une réapparition subite et ravissante, des nefs les plus simplement nobles de leurs Saintes-Chapelles. Mais le charme était d'autant plus grand qu'il était imprévu, car, à l'extérieur, leurs yeux avaient été, d'abord, plutôt déconcertés. Que dire de ces grandes masses de murailles, nues et sèches, soutenues, non par des contreforts ajourés, sveltes, ornés, mais par de hautes et lourdes tourelles en maçonneries? Que penser de cette toiture, plate et basse, écrasée, en terrasse, remplaçant l'élan hardi des combles triangulaires accusant franchement l'ossature intérieure? Comment dans cette façade, unie et calme, avec l'unique baie, ample et cintrée, de sa porte centrale, sans voussures, ni sculptures, sous le haut rayonnement d'une immense rose, ne pas reconnaître l'imposante, la rude et austère majesté de

l'architecture romane? Comment, d'autre part, n'être point inquiet devant l'apparente fragilité du fronton découpé à vif et tranchant sur le ciel clair comme la pointe d'une aigrette en carton sec et mince? Ne dirait-on pas déjà un de ces décors plaqués, sans lien avec l'édifice, qui pourront, en Italie, longtemps manquer aux églises inachevées sans qu'elles en semblent trop souffrir? Et cet énorme clocher, non plus sans doute absolument isolé, ni aussi disproportionné et disgracieux par sa lourdeur et sa hauteur comme on en voit ailleurs, avec quelle peine il s'est adossé au flanc de la bâtisse, sans se décider à s'y incorporer! Toutes ces différences, en vérité, sont bien faites pour nous déclarer que nous ne sommes point dans l'Ile-de-France et ne sommes même plus en Bourgogne.

Cependant, l'introduction, à l'intérieur, d'une ornementation sculptée et peinte plus abondante et plus variée soulevait d'incessantes protestations chez les *zelanti*, fidèles conservateurs

des scrupules de leur maître. Dès qu'ils sont représentés, au généralat, par l'un des leurs, des mesures sont vite prises pour rappeler les constructeurs et décorateurs à plus de simplicité. En 1260, saint Bonaventure, lui-même, doit faire édicter par le concile de Narbonne des statuts conformes aux principes cisterciens, en termes fort rigoureux : « Les églises ne doivent être voûtées qu'au-dessus du maître-autel et par autorisation spéciale. Elles ne doivent pas être transformées en objets de curiosité par l'ampleur des dimensions, l'abondance des sculptures, l'éclat des peintures. Il ne devra y avoir d'autres verrières peintes qu'à la fenêtre principale, derrière l'abside, avec les seules images du Christ en croix, de la Vierge, de saint François et de saint Antoine. Aucun tableau de prix sur les autels, ni ailleurs, et, s'il y en a déjà, que les visiteurs provinciaux les fassent enlever. Aucune pièce d'orfèvrerie en or ou argent, si ce n'est le crucifix contenant les reliques, l'ostensoir et le

calice, d'un travail simple, d'un poids ne dépassant pas 2 marcs et demi ». Tous les contrevenants à cette ordonnance rigoureuse devaient être sévèrement punis, au moins par le changement de résidence.

C'était une réédition, presque aggravée, des instructions iconoclastiques inutilement prêchées autrefois par saint Bernard. C'était, si l'on s'y soumettait, la dévastation et la dégradation, par un pieux vandalisme, de tous les sanctuaires d'Italie, remplis, depuis des siècles, d'orfèvreries, d'autels, de tabernacles, de chaires sculptées, de mosaïques et de fresques. C'était entrer en lutte violente avec l'essor général du goût populaire, réveillé et surexcité par l'enthousiasme des Franciscains, la curiosité des Humanistes, l'activité des sculpteurs pisans, des mosaïstes romains et florentins, qui, tous, affirmaient un amour irrésistible et croissant pour les créations de la Nature et les manifestations de la Vie, pour la Vérité et la Beauté et pour leur expression

par la poésie et par les arts. Les mœurs, comme toujours, furent, cette fois encore, plus fortes que les lois. Ces règlements draconiens furent, peut-être, appliqués, çà et là, dans quelques pays du Nord; ils restèrent lettre morte en Italie. Saint François lui-même, par son tempérament de poète, de peintre, de musicien, par ses visions pittoresques, par ses prédications en paraboles vivantes et colorées, par son respect et sa tendresse pour les images du Christ et de la Vierge, avait trop bien, d'avance, encouragé l'exaltation imaginative de ses compatriotes. La grande masse des fidèles aurait cru lui désobéir en se montrant moins sensible que lui aux interprétations humaines de la bonté et de la beauté divines.

Dès cette année même, à Bologne, près de l'église San Francesco, imitation de la Basilique d'Assise, qui allait devenir, à son tour, un modèle pour la Haute Italie, on élève, en violation de l'édit, un clocher isolé. Dans les nefs d'Assise même, les travaux des peintres de

Pise, de Rome, de Florence, qui allaient en faire le premier foyer de l'art nouveau, ne semblent pas interrompus. Le courant d'émancipation morale et intellectuelle, d'ambitions constructives et décoratives, est trop fort pour qu'on y puisse résister. L'émulation, avec la prospérité matérielle et les passions politiques, grandit même à ce sujet, chaque jour, entre les Communes rivales et jalouses, leurs démocraties turbulentes ou leurs seigneuries despotiques.

Les nécessités pour tous les pouvoirs, quelle qu'en soit l'origine, d'une popularité immédiate se joignent à la multiplication des fondations franciscaines et dominicaines pour accélérer le mouvement. Guelfes et Gibelins, nobles et bourgeois, juristes et commerçants, peuple gras et peuple maigre, noirs et blancs, papistes et impérialistes, tous les partis, toutes les classes déploient la même ardeur à remplir et à embellir leurs villes, aussi bien par des monuments civiques que par des monuments

religieux. C'est une véritable fièvre d'art nouveau, mélange d'idées médiévales et de traditions antiques, où domine souvent, dans l'esprit ou dans l'aspect, l'influence du Nord. Le goût du décor, sinon de l'organisme ogival, doit persister, avec les mêmes caractères, jusqu'à la fin du XIVe siècle, durant toute la période flétrie plus tard, par un injuste et ingrat mépris, du surnom de période gothique.

Grâce aux descriptions attentives et aux analyses techniques des principaux édifices religieux données par MM. Thode et Enlart, il est désormais facile de suivre, chronologiquement, l'évolution de cette architecture transitoire, entre l'art du Moyen âge roman et l'art de la Renaissance classique. Suivant la région, suivant les villes, la mixture des habitudes nationales et celle des inspirations étrangères se présente sous les aspects les plus variés, à des doses fort inégales. En Toscane, en Ombrie, dans le voisinage du tombeau sacré, règne d'abord le type cistercien, le plus

simple et le plus pur, conservant souvent encore la modeste toiture en charpente, avec une seule nef, plus ou moins vaste. Pour les églises voûtées, l'abbaye de San Galgano reste le grand modèle; ce sont trois de ses moines qui se succèdent à Sienne, de 1259 à 1284, pour y diriger les travaux de la Cathédrale, comme maîtres d'œuvre. La maçonnerie extérieure, massive et rugueuse, de ces bâtisses hâtives restera souvent pauvre, sèche et nue, en attendant l'enveloppe, luisante et luxueuse, en placages de marbres et mosaïques polychromes, qui leur est destinée, suivant la mode toscane, mais qui n'a pu toujours être achevée ou même commencée, alors que l'intérieur a déjà reçu toute sa décoration picturale.

Dans l'Italie du Nord, dès la première heure, c'est avec plus de liberté et d'éclat que se fait l'alliance entre l'art gothique et l'art romano-byzantin. Les républiques universitaires et internationales, Bologne et Padoue, les républiques commerçantes et industrielles, Venise

et Milan, se signalent par leurs efforts pour donner à l'architecture nouvelle une ampleur et des développements en rapport avec la richesse du pays et les goûts de ses habitants. Depuis longtemps, l'usage des voûtes était connu en Lombardie et l'emploi de la coupole fréquent en Vénétie. L'association de l'ogive septentrionale et du dôme oriental, en s'y produisant sans effort, prépara le type des églises de la Renaissance. Il lui suffit d'ajouter à la vieille abside basilicale, autour du chœur, la couronne de chapelles rayonnantes empruntée aux types du Nord.

« Système absolument propre au style français », dit M. Thode, qui se forme à Bologne, d'où il va gagner l'Émilie et la Lombardie. A Venise, à Padoue, Trévise, Vicence, Vérone, dans presque toute la Vénétie, certains détails marquent le caractère spécial de cet art; par exemple, le nombre égal des voûtes dans la nef et dans les bas côtés, les colonnes rondes au lieu de piliers polygonaux ou de faisceaux

de colonnettes, et, dans les façades extérieures, l'emploi de la brique agrémentée par des ornements en marbre blanc. Partout, en somme, c'est l'instinct décoratif, le génie des colorations brillantes qui modifie, dans la mesure de ses besoins, les innovations introduites par l'architecture étrangère. Nulle part on ne pense à substituer, en son entier, l'organisme, si savant et si compliqué, de l'art gothique à l'organisme roman, traditionnel et éprouvé, plus simple et plus solide, plus résistant, dans les vastes plaines ou les hautes montagnes, aux assauts de l'orage, et meilleur protecteur, aux pays du soleil, contre les excès de lumière ou de chaleur.

C'est à la fin du XIIIe siècle et durant tout le XIVe que cette passion constructive et décorative atteint son paroxysme à tous les bouts de la Péninsule. L'enthousiasme des Républiques du Nord et du Centre se montre d'autant plus surexcité en ce moment, que Charles d'Anjou, le frère de saint Louis, appelé à Naples par la

Papauté, y apporte tout le luxe et toute la libéralité de la Cour de France. Lui et ses successeurs, entourés de compatriotes, chevaliers, prélats, artistes, lettrés, y appellent, auprès d'eux, les plus grands artistes de l'Italie renaissante. Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Tino di Camaïno, Giotto, vont se mettre à leur service et résident à Naples plus ou moins longtemps, dans un milieu tout français. Il y a donc là, dans l'Italie méridionale, sous une impulsion monarchique, une production d'art international à laquelle ces promoteurs de l'art italien ne peuvent et ne veulent pas rester indifférents.

Quoi d'étonnant à ce que, dans les sculptures, élégantes et presque attiques, du Florentin Arnolfo et dans celles du Siennois Tino di Camaïno (que l'on a comparées, pour la grâce naïve et tendre de leurs figurines légendaires, aux poétiques récits des *Fioretti*) et dans les dernières peintures ou sculptures de Giotto, on puisse ressaisir de singulières similitudes avec nos imagiers antérieurs ou contemporains?

Quoi d'étonnant encore à ce que, de leur côté, les républiques nationales, guelfes ou gibelines, aient voulu rivaliser avec l'envahisseur étranger et lutter entre elles pour la magnificence des édifices nécessaires à leur organisation politique comme à leur ferveur religieuse? Le fait est qu'en quelques années, presque toutes les villes, grandes ou petites, de l'Italie, centrale et septentrionale, dressent, à côté de leurs cathédrales, des palais publics, palais de la Commune ou de la Seigneurie, de la Police (du Podestat), de la Justice (della Ragione) où s'amalgament les mêmes éléments, romans et gothiques, avec une grandeur, une ampleur, une majesté souvent formidables, et une variété infinie de combinaisons élégantes dans les formes, les décors, les couleurs qui étonne et réjouit les yeux sans jamais les lasser.

Assurément, si l'on remarque, çà et là, dans les monuments publics ou dans leur dérivés, les palais de nobles familles ou de riches bour-

geois, plus d'une parenté, pour les détails, avec nos édifices de France ou d'Allemagne, on n'en doit plus chercher l'origine dans les travaux des moines cisterciens, mais dans ceux des architectes de Lombardie, en rapports constants avec ceux de Bourgogne et de la région lyonnaise, et aussi avec ceux des ingénieurs du Nord, ramenés par Frédéric II de Chypre ou d'outre-monts, dont le plus célèbre est le champenois Chinard, Avant même que s'élevât la Basilique d'Assise, l'empereur cosmopolite avait donné droit de cité, dans ses États, à l'art gothique, sous sa forme religieuse. La cathédrale de Messine, renversée par les derniers tremblements de terre, datait de son règne. Un peu plus tard, il avait, plus ardemment encore, avec la liberté croissante de sa curiosité universelle, encouragé l'importation, sous sa forme civile, militaire et princière. La Pouille, où se dressait son château favori, Castel del Monte, imitation, pour l'ensemble, d'un castel français, les

Abruzzes, la terre de Bari, la Campanie, où la Porte fortifiée de Capoue était une restitution, dans sa structure et dans ses sculptures, de l'art des Césars romains, n'étaient pas seules à montrer des exemples de sa protection intelligente et de son goût éclectique. La Toscane, où il avait fait construire, avec d'autres châteaux forts, celui de Prato dont la tradition attribue le plan à Nicolas de Pise, la Romagne, où les remparts de Faenza auraient été édifiés sur les plans du fameux frère Élie, attestaient encore sa volonté et pouvaient inspirer ses partisans ou ses ennemis. C'est donc, de tous côtés, l'influence du Nord encouragée à la fois par l'humble visionnaire et par l'orgueilleux despote.

Sur le terrain des Arts, en effet, malgré l'hostilité radicale que semble établir entre François et Frédéric la diversité des tempéraments et des intelligences, il se trouve que ces deux adversaires, l'idéaliste le plus candide et le réaliste le plus sceptique que le Moyen âge

ait connus, vont devenir, en commun, les promoteurs les plus actifs et les plus décisifs du grand mouvement de civilisation morale et savante, religieuse et philosophique, imaginative et intellectuelle d'où vont sortir le monde de la Renaissance et de la Réforme et celui des temps modernes. Chez les deux, mêmes origines internationales, franco-italienne et franco-tudesque; même éducation par la poésie chevaleresque et la poésie provençale, même sensibilité passionnée, tournant chez l'un à l'extase mystique et chez l'autre au dilettantisme voluptueux, et surtout, même admiration et même amour, très divers dans les conséquences et dans les expressions, mais aussi forts et sincères chez les deux, pour toute la nature vivante et tous les êtres, animés ou non, qui la peuplent et l'embellissent.

Cet amour pour la Vérité, la Beauté, l'Humanité ne s'exprimera pas, assurément, chez eux, d'une même façon. Chez le premier, ce sera par une foi absolue dans la parole du

Christ, chez le second par un doute incessant de curiosité scientifique; chez l'un par une indicible reconnaissance pour le créateur de ces merveilles, chez l'autre par l'appétit de jouir et de posséder, chez l'un par un pieux débordement de tendresse et de charité, chez l'autre par une pratique réfléchie de tolérance et de générosité. N'importe! Il n'en suit pas moins qu'ils se trouvent associés dans cet amour pour donner, par leurs actes, leurs paroles, leurs légendes, à l'imagination et à l'intelligence italiennes, la double impulsion dont les effets se prolongeront sans interruption jusqu'à nos jours. Quelle est l'âme italienne où ne survivent encore, quelquefois hostiles, le plus souvent alliées, se comprenant toujours, quelques traditions caractéristiques, à la fois, de l'idéalisme fransciscain et du positivisme impérial[1]?

1. Consulter, parmi les ouvrages récents, où l'on trouvera la bibliographie des publications antérieures : Henry Thode, *Saint François d'Assise et l'Art de la Renaissance en Italie* (1885), traduit de l'allemand sur la dernière édition par Gaston

Lefèvre. Paris, Laurens, 2 vol. in-8. — L'abbé Lemonnier, *Histoire de saint François*. 2 vol. in-8, Paris, 1891. — Paul Sabatier, *Vie de saint François d'Assise*. Paris, 1894, Fischbacher. Nombreuses éditions depuis cette époque.— Docteur Ed. Lemp, *Frère Élie de Cortone*. Paris, Fischbacher, in-8, 1901. — C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*. Paris, Thorin, in-8, 1894. — Adolfo Venturi, *la Basilica di Assisi*. Roma, 1908. — A. Goffin, *Saint François d'Assise dans la Légende et l'Art Italien*. Bruxelles, 1909. — Johannes Joergensen, *Saint François d'Assise, sa vie et son œuvre*, traduit du danois par Teodor de Wyzcwa, Paris, Perrin et Cie, 1910. — Walter Gœtz, *Assisi*, Leipzig, etc.

CHAPITRE II

LES PEINTRES DE LA BASILIQUE AU XIIIe SIÈCLE

I

SAINT FRANÇOIS ARTISTE

L'influence, indirecte et posthume, qu'exerça saint François d'Assise, avec une rapidité décisive et féconde, sur l'évolution des arts au XIIIe siècle, ne ressemble en rien à l'action, directe et immédiate, mais intermittente et souvent éphémère, par laquelle, avant lui, depuis Charlemagne, quelques hautes personnalités, ecclésiastiques ou princières, avaient provoqué en Occident les premières tentatives

d'une Renaissance, durant la période romane. Rien, chez l'humble prêcheur, heureux et joyeux de son ignorance salubre et de sa sensibilité naïve, rien de cette abondante culture, théologique et profane, de cette curiosité insatiable et encyclopédique, de ces connaissances techniques et pratiques, que l'on constate alors chez bon nombre d'évêques féodaux et d'abbés bénédictins. Rien qui rappelle chez lui les efforts personnels déployés pour encourager les rares artistes de leur temps, pour en susciter, instruire, former, en plus grand nombre, de plus habiles, par l'évêque de Milan, Angilbert, les abbés de Saint-Gall et Cluny, l'évêque d'Hildesheim, Bernhardt, les abbés Guillaume à Dijon, Didier au mont Cassin, Suger à Saint-Denis, etc., tous amateurs et connaisseurs instruits par leurs études et par leurs voyages, quelques-uns même de véritables professionnels, sculpteurs, peintres, architectes. Il ressemble moins encore à ces chefs d'État, disposant des ressources publiques pour satisfaire

les devoirs de leurs charges, les instincts de leur goût, les besoins de leur foi, par la restauration et l'imitation des monuments anciens, la construction et le décor d'édifices nouveaux religieux ou utilitaires, tels que tous ces papes, lettrés et militants, qui, depuis Pascal II jusqu'à Innocent III, n'ont cessé de relever et d'embellir Rome, les doges Orseolo de Venise, et surtout son contemporain, l'autocrate polyglotte et dilettante, éclectique et libre penseur, son rival en popularité, l'empereur Frédéric II. Il a bien pu, il a dû connaître les moines artistes et ouvriers des monastères cisterciens à Fossanova, Casamari, S. Galgano; il ne semble pas, toutefois, qu'il ait eu le loisir de leur demander ni d'en recevoir des enseignements techniques.

S'il met en mouvement, avec une telle rapidité et un tel succès, les imaginations des artistes comme il a remué les âmes de la foule, c'est plutôt par contre-coup, par une suite d'actions réflexes prolongeant l'effet de sa

parole et de sa pensée. Le noble élan, irrésistible, que son enthousiasme, à la fois mystique et humain, idéaliste et naturaliste, imprime à l'activité des poètes, musiciens, architectes, sculpteurs, peintres, est d'autant plus fécond et durable, que cet élan n'est point celui d'un retour matériel à l'étude et la copie des œuvres antiques ou étrangères, mais l'élan chaleureux et spontané de l'imagination, agitée et rajeunie par une intelligence nouvelle de la nature et de la vie, le seul élan fécond, vraiment et puissamment créateur. Par la libre pureté de la foi candidement héroïque, avec laquelle il renouvelle et ravive la pensée évangélique, par l'admiration, affectueuse et passionnée, qu'il professe pour toutes les beautés du monde visible, par l'amour compatissant qu'il excite, autour de lui, pour toutes les misères et faiblesses de l'humanité souffrante, par toutes les séductions de son éloquence naturelle et imagée, de son tempérament de poète et d'artiste, il surexcite, sans y viser, les innom-

brables inquiétudes et ambitions, morales, intellectuelles, littéraires, artistiques déjà réveillées, dans toutes les Républiques italiennes, en même temps que l'activité politique, par la défaite de Barberousse et la paix de Constance.

Poète et artiste, François le fut, de cœur, d'esprit, de fait. Il est même, presque toujours, l'un et l'autre à la fois. Pour lui, la poésie est inséparable de la musique, inséparable aussi de l'image plastique et pittoresque. L'érudition moderne lui peut contester quelques-uns de ces célèbres chants d'amour en l'honneur du Christ, d'une passion si tendre et si chaude qu'il n'y a presque rien d'égal dans le *Cantique des cantiques* ou les chansons provençales et siciliennes, *In foco amor mi mise... Amor, de caritate*, etc. Mais que ces vers ardents doivent ou non être restitués à son successeur et imitateur, le plus hardi et le plus original, fra Jacopone da Todi, c'est bien son inspiration qui s'y continue et s'y développe. N'eussions-nous, d'ailleurs, que le *Cantique du Soleil*, dont la

paternité ne saurait lui être contestée, nous devons voir en lui le premier grand poète de l'Italie en langue vulgaire, comme il fut en langue vulgaire son premier grand orateur.

Avant même que, sous cette inspiration, n'éclatât la floraison délicieuse et familière de tous ces cantiques, laudes, dialogues, mystères, jaillissant de l'âme populaire et qu'elle eût imprégné, pour toujours, d'un parfum spécial et unique, la poésie italienne, aussi bien la profane que la religieuse, la vieille poésie de l'Église, sa liturgie séculaire, s'en était déjà, presque aussitôt, ravivée et renouvelée. Par une communion immédiate avec l'âme de leur maître, si douloureusement émue aux seuls souvenirs de la passion divine, quelques-uns de ses premiers disciples avaient composé d'admirables chants. Ce sont ces hymnes latins qui, sous le titre modeste de *Proses* (par opposition aux vers métriques), avec leurs rimes fortes et sonores tombant, à coups redoublés, dans les oreilles et sur les cœurs, n'ont cessé, depuis

plus de six siècles, d'y jeter les mêmes terreurs et les mêmes pitiés. C'est au premier chroniqueur de François, Thomas de Celano, que l'on doit le *Dies iræ, dies illa*, où le dégoût des vanités terrestres et l'attente angoissée de l'au-delà éclatent en si formidables accents. C'est son fidèle imitateur, Jacopone da Todi, qui donnera, quelques années après, le *Stabat Mater speciosa* et le *Stabat Mater dolorosa* où les joies et les douleurs de la Vierge Marie, au jour de la Nativité et au jour de la Passion, s'expriment successivement en des termes doux et caressants comme des baisers, graves et douloureux comme des sanglots.

Pour les disciples de François, comme pour lui-même, foi, poésie, musique, peinture ne font qu'un. L'accompagnement des notes jaillit de leur enthousiasme aussitôt que les paroles, en même temps que le génie plastique et pittoresque de la race y éclate par les images solides et brillantes. Presque tous ces hymnes et cantiques offrent des suites de statues et

peintures vivantes, que les artistes n'auront aucune peine à fixer, dans le marbre ou sur les murs, par le ciseau et le pinceau. C'est le même langage, ardent, net et coloré que celui du prêcheur populaire, en pleins champs ou sur les places publiques, qui ravissait les foules par la justesse et la vivacité de ses paraboles spontanément empruntées au spectacle environnant des beautés naturelles, humaines, animales, végétales. Dans leurs vers même association spontanée d'exaltation, de tendresse, de mélodie, de coloris, que dans le *Cantique du Soleil,* improvisé par le Saint, un jour de souffrance, sur la terrasse ensoleillée où l'avait recueilli la piété de sainte Claire. Exemple inoubliable à jamais pour les Franciscains que l'effet immédiat produit par ce rappel triomphal à l'admiration et l'amour du monde terrestre en attendant les joies suprêmes du monde céleste! N'avait-il pas suffi de l'entonner, ce chant, dans la grande salle du palais d'Assise, pour y rétablir la paix entre les partis

hostiles, le pouvoir ecclésiastique et le pouvoir civil, et réconcilier, en leur arrachant des pleurs dans l'attendrissante surprise d'une émotion commune, l'Évêque et le Podestat?

François légua donc à tous ses successeurs sa passion pour la poésie et la musique. Quant à lui, il ne les avait jamais séparées. Tout le long de sa vie, jusqu'à sa dernière heure, on l'entend chanter en français, en latin; en italien. Parmi les oiseaux, ses petits frères, ceux qu'il aime le plus sont les clairs et tendres mélodistes, les alouettes, chantres de l'aurore, les rossignols, chantres de la nuit. C'est pour les alouettes qu'il voudrait aller voir l'Empereur, lui demander l'institution d'un jour de fête, en hiver, en leur honneur et pour leur assurer leur nourriture. Aussi, les alouettes reconnaissantes, lors de son agonie, rompant avec leurs habitudes matinales, se réveilleront-elles, dans la nuit, pour venir, au-dessus de la cellule mortuaire, accompagner de leurs chants la montée vers le ciel de l'âme du Saint

envolée. Quant aux rossignols, ce sont ses maîtres et modèles, dont il envie l'infatigable inspiration. Quel charmant duo entendit frère Léon dans cette belle nuit où le Saint, exalté par les harmonieuses roucoulades de l'un d'eux, s'enhardit à lui répondre, à lutter avec lui, à lui donner la réplique! Tous deux, nous dit-on, vocalisèrent ainsi plusieurs heures durant, jusqu'à ce que François, épuisé, dut s'avouer vaincu par l'infatigable mélodiste. Quand le Saint arrive au pied du pic de l'Alvernia, et qu'il s'assied au pied d'un chêne, c'est par un concert d'oiseaux de toute espèce, arrivant de tous côtés, que l'endroit, où doit avoir lieu le miracle suprême, celui des stigmates, lui est formellement désigné. « Tous ces oiseaux chantaient, battaient des ailes, montraient tous grand festoiement et allégresse. Ils finirent par entourer tout à fait saint François, se posant les uns sur sa tête, les autres sur ses épaules, les autres sur ses bras, sur ses genoux, à ses pieds. Ce que

voyant ses compagnons et le paysan, leur guide, saint François s'émerveilla et leur dit, tout réjoui : « Je crois, mes très chers frères, qu'il plaît à Notre-Seigneur que nous habitions sur ce mont solitaire, puisque nos sœurs et nos frères, oiselles et oiseaux, montrent tant de joie à notre venue ».

Nombre de ses visions sont accompagnées d'une audition. La jouissance voluptueuse que lui donne la musique, humaine ou céleste, réelle ou imaginaire, est d'une telle intensité, si vive et si aiguë, qu'elle s'achève en souffrance. Durant cette retraite sur l'Alvernia, son réveil-matin, son *orologio*, était un faucon, qui, venant heurter à sa cellule, lui chantait une aubade jusqu'à ce qu'il se levât. Garde-malade, d'ailleurs, singulièrement attentif et dévoué, car « si François se trouvait un jour plus fatigué, ce faucon, en personne discrète et compatissante, ne chantait que plus tard ».

« Un matin qu'il était fort affaibli, le Saint voulant se fortifier le corps par une nourriture

céleste, et pensant aux joies glorieuses et démesurées des bienheureux dans la vie éternelle, se mit à prier Dieu de lui accorder cette grâce de faire un peu l'essai de cette joie. Et comme il se tenait en cette pensée, voici qu'apparut un Ange, au milieu d'une grande splendeur, lequel tenait une viole de la main gauche, et l'archet de la main droite. Et comme saint François restait là, stupéfait à son aspect, l'Ange se mit à tirer son archet sur sa viole, et ce fut soudain une telle suavité de mélodie qu'elle pénétra de douceur l'âme de saint François et lui fit perdre tout sentiment de son corps. Car, suivant ce qu'il raconta depuis à ses compagnons, il lui semblait que, si l'Ange avait tiré plus longtemps son archet, son âme se serait échappée de son corps, par cette douceur intolérable. »

Dès les débuts de l'ordre, François s'était entouré de poètes musiciens. En 1212, à San Severino, dans la marche d'Ancône, son éloquence naïve avait remporté une victoire écla-

tante. Lui, l'illettré, l'ignorant, comme il se vantait d'être, il avait converti et fait sien, pour la vie, le plus fameux des troubadours, poète couronné au Capitole, « le Roi des vers », Guglielmo Divini. Sous le nom de fra Pacifico, c'est Divini qui est chargé par lui d'évangéliser le pays des poètes, la France, lorsque, arrêté sur la route de Provence, par une défense absolue du cardinal Hugolin, il y dut renoncer lui-même. Frère Pacifique séjourna chez nous à plusieurs reprises, en 1220, quand les Franciscains campèrent d'abord, sans rien bâtir, à Saint-Denis, puis, à Paris, lorsqu'ils fondèrent, à Saint-Germain-des-Prés, un couvent et une école bientôt fréquentés par plus de deux cents étudiants. Frère Pacifique, lui aussi, est un visionnaire artiste. Un jour, il aperçoit, dans le ciel, le trône, laissé vide depuis la chute de l'orgueilleux Lucifer, occupé par le Poverello. Un autre jour, il voit le Saint transpercé par deux glaives. Il interprète les visions du Maître, sur sa demande, avec une subtilité doctorale. Se

trouvant près du Saint lorsque celui-ci improvise le *Cantique du Soleil,* c'est lui qui est chargé de le noter, chanter, répandre.

D'autres musiciens sont accueillis de bonne heure dans le petit troupeau : l'Allemand Julien de Spire, maître de chapelle à la Cour de France, sous Louis VIII, auteur d'une des Légendes franciscaines et d'un *Nocturnale Sancti officium,* vers rimés et musique ; ensuite Henri de Pise, auteur lui-même d'une autre legende (*Vita metrica*). « Henri savait, dit fra Salimbene, écrire, dessiner en coloris, ce que quelques-uns appellent *enluminer,* noter la musique et inventer de très beaux chants, modulés aussi bien que choraux. Il a été mon maître de chant du temps du pape Grégoire IX. Il a composé à la fois les paroles et la mélodie du *Christe Deus, Christe meus,* et il a emprunté la mélodie au chant d'une servante qui, en traversant la cathédrale de Pise, chantonnait :

E tu no cure de me, E no curaro de te (1). »

1. G. Joergensen, *Saint François d'Assise,* p. 37.

Si Henri de Pise était à la fois poète, musicien, peintre, il trouvait, dans son convertisseur, un poète non moins sensible à la peinture qu'à la musique. On ne saurait s'étonner de cette indulgence du nouveau Christ pour les arts plastiques, si l'on se souvient qu'élevé dans une contrée pleine encore de monuments, ruines et débris antiques, peuplée aussi d'églises où la mosaïque, la peinture, la sculpture et l'orfèvrerie trouvaient toujours quelque place, il a l'imagination hantée de souvenirs sculpturaux et colorés.

C'est par l'intermédiaire d'un *Crucifix peint* (conservé dans l'église Sainte-Claire d'Assise) qu'il a son premier entretien avec le Christ. Les réminiscences de l'Évangile et de la Bible, des poèmes chevaleresques, des chansons provençales s'associent, constamment, à ses vives impressions pour fournir à ses visions des formes polychromes d'une singulière précision. Giotto et ses successeurs, pour créer le nouvel art historique, n'auront qu'à fixer sur les murs

ou le bois quelques-uns des scénarios écrits sous sa dictée, par les compagnons du Saint, témoins de sa vie, Thomas de Celano, frère Léon, ou leur continuateurs, saint Bonaventure et les auteurs des *Fioretti* et *delle Sacre Istimate*. Avec quelle discrétion excessive cependant les artistes du Moyen âge et de la Renaissance ont puisé dans l'énorme collection de tableaux vivants accumulés, durant un siècle, par l'imagination enchantée de tous ces délicieux légendaires! Combien il en reste encore d'oubliés et qui devraient tenter les peintres modernes si notre dilettantisme indifférent et notre virtuosité sensuelle pouvaient retrouver la fraîcheur de sentiment et la simplicité d'expression nécessaires en une semblable tâche!

Lorsque, au sortir de sa longue convalescence, le jeune François, ambitieux de gloire militaire, s'apprête à rejoindre l'aventurier Gauthier de Brienne, c'est d'abord la légende de notre saint Martin qui l'encourage et l'ins-

pire. De même que l'officier romain, aux portes d'Amiens, partagea son manteau avec un miséreux, il offre, aux portes d'Assise, son équipement à un chevalier pauvre ; et, comme lui, la nuit suivante, il en est récompensé par une apparition du Christ. Quelques jours après, lorsque s'affirme en lui le dégoût des vanités mondaines, et se forme un idéal supérieur de désintéressement, de pitié, de charité, c'est sous la figure d'un noble fiancée, *Dame Pauvreté*, que cet idéal lui apparaît au sortir d'une dernière orgie. Voilà, désormais, la Dame de ses pensées, qu'escorteront bientôt deux autres compagnes, *Humilité* et *Chasteté*. Trio fidèle et protecteur dont il verra flotter les robes blanches, en même temps qu'il entendra leurs douces voix, dans toutes les crises de sa vie. Ainsi, plus tard, Jeanne d'Arc verra et entendra le saint trio de Michel, Catherine, Marguerite.

Chaque fois qu'il est embarrassé, hésitant, inquiet, dans son action ou sa pensée, c'est une vision d'artiste qui l'éclaire et le décide. S'il

conseille ses disciples, s'il prêche à la foule, c'est par des paraboles, des allégories, des images nettes et claires, qu'il persuade, illumine, convertit. Les intellectuels comme les simples, les savants comme les ignorants, sont éblouis et charmés par ces coups de lumière. Le prudent Innocent III hésite-t-il à l'accueillir? Une même vision, celle de la vieille basilique chancelante, relevée et soutenue par les épaules d'un petit moine, leur donne à tous deux le mot d'ordre. Comment faire comprendre, cependant, le nouvel idéal à ce pontife défiant? Par l'évocation même de Dame Pauvreté, mère de tant de beaux enfants abandonnés d'abord dans le désert par le Roi leur père. Sort-il enchanté de l'audience pontificale? Aussitôt, l'avenir triomphant de sa pensée, la croissance rapide de la nouvelle religion lui sont annoncés par l'apparition d'un bel arbre robuste, touffu, gigantesque, dont la hauteur l'émerveille et l'effraie d'abord. Mais il se voit bientôt lui-même grandissant à vue d'œil, si vite et si bie

qu'il en peut saisir la cime et l'incliner, sans effort, jusqu'à terre.

Rêves nocturnes, visions diurnes se succèdent pour l'exalter, l'encourager, le consoler. Quant à leur explication, instructive et prophétique, il la demande à ceux de ses disciples qu'il regarde comme plus sages. Frère Pacifique est souvent prié par lui de ce soin, et ses commentaires sont ceux d'un docteur ingénieux et subtil. Voici, par exemple, comme il explique un des avatars les plus singuliers de *Dame Pauvreté,* lorsqu'elle s'est dressée devant lui, comme une statue polychrome, fondue, ciselée, damasquinée par un habile orfèvre : « C'était une dame ainsi faite : le chef semblait d'or, la poitrine et les bras d'argent, le ventre de cristal, les jambes de fer, de haute taille, d'une construction savante, de proportions régulières. Cependant cette Dame, d'une beauté admirable, n'était couverte que d'un manteau sordide ». Frère Pacifique y reconnaît l'emblème de l'âme, de la belle âme de saint

François : la tête d'or, c'est la sagesse, la poitrine d'argent l'éloquence, le ventre de cristal pur la sobriété et la chasteté, les jambes de fer la persévérance, le manteau usé la loque méprisable du corps dont cette âme est passagèrement vêtue.

On retrouvera longtemps, chez les peintres et les sculpteurs d'Italie, même en pleine Renaissance classique, de pareilles allégories d'un symbolisme parfois encore plus subtilisé par les rêveries néo-platoniciennes. Frère Pacifique et les autres compagnons de François, frères Léon, Bernard, Masseo, Rufin, Ginepro, Egidio, etc..., sont d'ailleurs eux-mêmes des visionnaires plus exaltés et crédules que leur maître. Les artistes leur devront quelques-unes des scènes les plus populaires de l'épopée franciscaine, notamment les scènes de miracle, dans lesquelles, de son vivant, le Saint modeste se déchargeait volontiers du rôle actif, humblement agenouillé et priant derrière eux, comme, par exemple, dans l'expulsion des démons

d'Arezzo dont l'exorciste est frère Sylvestre.

L'une des visions dernières du saint homme, la vision suprême, la vision fameuse, celle qui clôt le drame de sa passion et lui imprime les Stigmates, se précise, chez le légendaire, avec une exactitude de formes et une splendeur de coloris, bien faites pour inspirer des dessinateurs et des peintres. « Ce matin-là, il vit descendre du ciel un Séraphin avec ses ailes resplendissantes et enflammées, qui, d'un vol rapide, s'approcha de lui si près qu'il y put clairement reconnaître une image d'homme crucifié. Ses ailes étaient disposées de telle sorte, que deux s'étendaient au-dessus de la tête, deux se déployaient pour voler, et les deux autres couvraient tout le corps. Ce que voyant, saint François, fortement épouvanté, se sentit plein à la fois d'allégresse, de douleur, d'admiration.... En ce moment, toute la montagne semblait embrasée de flammes splendides illuminant de leurs reflets tous les pics et vallées d'alentour, comme si le soleil était

descendu sur terre. Des bergers, qui veillaient dans les environs, ont affirmé que cette illumination avait duré une heure et plus. Et comme la lumière pénétrait, au loin, par les fenêtres, dans les maisons, des muletiers, sur la route de Romagne, se levèrent en sursaut, croyant le soleil levé, et sellèrent et chargèrent leurs bêtes. »

Ni son tempérament, ni son éducation, ni son entourage, ne permettaient donc au nouveau Christ d'éprouver pour les œuvres de l'homme, exprimant la beauté des œuvres de Dieu, aucune de ces répugnances que les théologiens austères avaient héritées des premiers martyrs et des premiers docteurs en lutte avec la corruption monstrueuse du paganisme agonisant. Il défend bien à ses disciples l'abus des lectures et des écritures, par crainte des sophismes et subtilités scolastiques, mais il ne leur saurait interdire la pratique des arts instructifs et édifiants. Un an avant sa mort, en 1225, un des siens, fra Jacopo Torriti, signe

la mosaïque absidale du Baptistère, à Florence.

Trois ans plus tôt, François lui-même, au couvent de Subiaco, avait peut-être posé, devant un peintre qui l'y a représenté, debout, en pied, de grandeur naturelle, sur la muraille, coiffé du capuchon, en simple moine et pèlerin, sans stigmates ni auréole (1222). D'après saint Bonaventure, un autre portrait du Saint, sans stigmates, c'est-à-dire, fait de son vivant, se trouvait, un peu plus tard, dans la chambre d'une grande dame, à Rome. La pieuse patricienne se désolait de cette omission, mais, à force de prières, elle obtint le renouvellement, sur la peinture même, du miracle de l'Alvernia. Un beau matin, les stigmates s'y trouvèrent imprimés spontanément. La patricienne est assurément cette fidèle amie et protectrice du Saint, qu'il appela à son lit de mort, Madonna Jacobina de' Settesoli, de la grande famille des Frangipani, qui repose auprès de lui dans la Basilique d'Assises. Le tableau légué par elle se voit encore dans l'église San Francesco a

Ripa. Même type, maigre, basané, barbu, aux yeux noirs et perçants, qu'à Subiaco, celui qu'on trouvera encore, après sa mort, en 1235, sur le panneau de Berlinghieri, à Pescia, sur ceux de Giunta ou quelque autre Pisan dans la Basilique d'Assise et à Sainte-Marie des Anges.

Avec quelques différences de détails, c'est bien le maigre Italien, sec et délicat, vif et nerveux, dont Thomas de Celano nous a laissé, au physique et au moral, le signalement précis et minutieux, en style de passeport ou de fiche judiciaire : « Homme très éloquent, de visage gai, d'esprit bienveillant, aussi exempt de bassesse que d'insolence. Taille ordinaire, plutôt petite, tête moyenne et ronde, face oblongue et saillante, front étroit et lisse, yeux moyens, noirs et francs, cheveux bruns, sourcils droits, nez régulier, droit, effilé, oreilles écartées, mais petites, tempes polies, langue mobile, brûlante, aigüe, voix véhémente et douce, claire et sonore; dents serrées, égales, blan-

ches; lèvres moyennes et fines; barbe noire, un peu clairsemée; col mince, épaules droites, bras courts, petites mains et doigts longs, ongles saillants, jambes fines, petits pieds, peau tendre, très peu de chair. Des vêtements grossiers, un sommeil très court, la main très libérale. Et comme il était très humble, il montrait la plus entière mansuétude à toutes gens, se conformant, pour être utile, à leurs us et coutumes. Le plus saint parmi les saints, il semblait presque, parmi les pécheurs, être l'un d'eux ».

Dans les tableaux d'Assise, néanmoins, le type, moins ferme et moins sain, commence déjà à s'allonger et à s'émacier, le visage à se dessécher et pâlir, suivant l'idéal de mysticisme maladif qui se substitue, par le travail légendaire, dans les imaginations dévotes, au souvenir de la réalité. De grossiers copistes comme Margaritone d'Arezzo feront, du fils de la belle Pica, une sorte d'idiot, hagard, aussi laid que sale. Mais à la fin du siècle, par une

juste réaction, Cimabue et Giotto lui rendront sa vivacité juvénile, sa beauté virile, sa noblesse sénile, avec la liberté d'interprétation que leur donne leur science acquise, mais une liberté respectueuse encore du type consacré. C'est après eux, seulement, qu'avec le temps, cette interprétation se montrera de plus en plus fantaisiste et personnelle. Alors le *Poverello*, transfiguré par la légende, deviendra, comme le Christ et la Vierge, un type surhumain et immortel, que les imaginations des artistes, comme celles des croyants, modifieront indéfiniment au gré de leurs rêves et pensées, sentiments et intelligences.

II

PREMIERS PEINTRES DE LA BASILIQUE : CIMABUE ET CAVALLINI

L'impulsion donnée par le génie sensible et humain de saint François se fit donc immédiatement sentir, de son vivant même, dans la

peinture de portrait et la mosaïque décorative. Elle détermina, presque aussi vite, une transformation et une évolution significatives de l'iconographie évangélique et de l'art légendaire. C'était l'usage alors de suspendre, dans les églises, de grands *Crucifix* de bois et des *Ancone* avec images du Christ et de la Vierge, sur la poutre transversale, à l'entrée du chœur, au-dessous de l'arc triomphal. Sous l'inspiration franciscaine, les deux saintes effigies modifient, aussitôt, dans l'esprit nouveau, leurs attitudes solennelles et rigides, respectées par les arts byzantin et roman.

La longue suite de reproductions données par M. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, t. V) permet de constater avec quelle rapidité s'opéra ce rapprochement de la divinité et de l'humanité, par la communauté des souffrances. A Spoleto, Assise, Arezzo, Florence, Pise, dans toutes les villes de Toscane-Ombrie, avant la révolution franciscaine, « Le Christ, dit M. Venturi, très calme, pend sur la croix, tête

dressée, yeux ouverts, impassible, comme si les clous ne lui avaient pas transpercé pieds et mains; il étend horizontalement les bras, sans effort, les pieds appuyés sur une tablette ou une corniche, sans plis ni torsions dans les jambes ».

Aussitôt que l'esprit franciscain a réveillé la pitié dans l'âme des foules attendries, l'âme des artistes en est également émue. « Il semble qu'un frisson agite le Christ suspendu. Il s'affaisse de tout le poids de son corps, sur ses bras, il clôt les yeux comme en un spasme atroce, le front sillonné de rides, les doigts contractés, le corps tordu, les pieds raidis sur la tablette infâme. » Saint Bonaventure ne tarde pas à le dire : « Son beau visage pâlit, il agonise comme nous, les mortels. Ses deux yeux se voilent. Il laisse tomber sa tête sur ses épaules, en sortant de cette vie douloureuse ». La maladresse inquiète des peintres encore tâtonnants, dans ces premières recherches de vérité, accentue, avec une rudesse naïve, l'an-

goisse touchante ou effrayante de cette agonie divine. Presque toutes les mêmes villes en offrent des exemples significatifs à côté des types byzantins.

Pour la Vierge-Mère, il en va de même. C'est avec plus de hâte encore et de variété qu'on la voit s'humaniser et se familiariser. Ne s'agit-il pas de ce qu'il y a de plus agréable aux yeux de l'homme, de plus doux à son cœur, la femme et l'enfant? Jusqu'alors la Vierge trônant, Impératrice couronnée, grave, solennelle, présentait des deux mains l'enfant, assis sur ses genoux, drapé dans sa toge. Lui aussi, restait grave, de face un peu raide, bénissant, de la droite, suivant le rite. Or, la voici qui dépouille ses parures de cour, se coiffe d'une capuche, d'un simple voile ou linge, comme les plébéiennes; et son *bambino* redevient l'enfant tendre et joueur, en tunique brodée ou fine chemisette, qu'elle porte sur l'un de ses bras, penchée sur lui, tandis qu'il l'embrasse, la caresse, l'interroge. Et presque

aussitôt, en des mixtures diverses de byzantinisme, de romanisme, de naturalisme, suivant les traditions et les imaginations locales, en Ombrie et en Toscane, le groupe familial se vivifie et se modifie avec une merveilleuse variété. C'est déjà, partout, cette liberté régionale qui rendra les manifestations de l'art italien si sympathiques et si intéressantes jusqu'à l'écrasement des écoles particulières, au XVIe siècle, par l'organisation officielle d'une unité déprimante et factice et par la domination pédantesque de l'éclectisme académique.

Ce ne sont pas seulement les deux grandes figures de l'Évangile, puis, bientôt, celles des Saints, qui se rajeunissent et s'animent. Autour d'elles, sur les mêmes panneaux, des figurines se multiplient, s'agrandissent, se groupent et se superposent, en des petites scènes, *storiette*, illustratives et explicatives. L'art légendaire, l'art historique, celui qui sera la gloire de Giotto et de ses successeurs s'annonce, se prépare, se forme. Le premier por-

trait sur bois de saint François, à Pescia (1235), porte six *storiette*, deux biographiques, le *Prêche aux Oiseaux*, la *Vision des Stigmates*, sujets significatifs bientôt populaires, et quatre scènes de guérisons miraculeuses, preuves visibles de la puissance du nouveau Saint. C'est encore la facture sommaire des enluminures byzantines, avec certains détails orientaux, mais d'une maladresse déjà plus franche et plus simple dans l'indication des poses et mouvements. A mesure que l'image vénérée se multiplie, les *storiette* et le nombre de leurs acteurs se multiplient aussi en s'agrandissant. Le Saint, dans la Basilique d'Assise, se manifeste par quatre miracles seulement; mais quelques notations maladroites y indiquent déjà un certain souci des architectures et des paysages. A Pistoia, un peu plus tard, en voilà six; à Sienne, huit; à Florence, vingt.

En même temps, la Vierge d'abord, puis les autres saints populaires bénéficient de l'élan d'imagination qui inspire les biographes fran-

ciscains. La légende de sainte Claire, la compatriote et l'associée fidèle de François, se déroule en huit tableautins, autour de son portrait, dans l'église qui lui est consacrée. Celles de sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine, sainte Cécile, sainte Ursule et bien d'autres, recueillies par les musées toscans, montrent les étapes intéressantes de ce progrès. Là s'élabore lentement pour l'art des fresquistes en Italie, comme autrefois en France, dans les miniatures, pour l'art de nos imagiers et de nos verriers, un fonds inépuisable de groupements, mouvements, gestes, le plus souvent mal rendus, mais naturels et spontanés, d'où va sortir, dans Assise même, cette merveilleuse floraison d'épopées grandioses ou familières qui annonce, d'abord, les approches, puis détermine l'arrivée définitive, d'un renouveau durable et lumineux.

Les sculpteurs toscans, mieux outillés, dès le commencement du siècle, sous des influences venues à la fois du Nord et du Midi, avaient

pris, de leur côté, une part active à ce mouvement, avec une incontestable supériorité technique. Il ne semble pas toutefois que ce franc retour à la vérité, cette observation sincère et nette de la réalité, cette traduction, noblement et délicatement expressive, des passions habituelles et des émotions les plus pures de l'humanité, soient principalement dus, comme on le répète, à Nicolas, citoyen de Pise, mais d'origine apulienne. Si l'on en juge par son célèbre chef-d'œuvre à Pise, la chaire du Baptistère (1260), ce qu'apporta, surtout, son génie, robuste et dramatique, dans l'art local, fut l'admiration, chaleureuse et intelligente, mais violente et presque exclusive, d'abord, pour la facture puissante, massive, tourmentée des sarcophages romains. Cette admiration va jusqu'à la transformation pure et simple des matrones, déesses, empereurs, rhéteurs païens, en personnages chrétiens, la Vierge, Jésus-Christ, les Apôtres et les Saints. C'est, assurément, pour la technique, un admi-

rable novateur et précurseur, mais, pour l'imagination, ce n'est encore qu'un réactionnaire, en lutte avec l'esprit de son pays et de son temps, à l'heure même où François d'Assise, ses disciples, ses poètes, ses artistes, viennent de réveiller, pour les beautés simples de la vie actuelle et de la nature environnante en même temps que pour les espérances célestes, un enthousiasme chrétien et spiritualiste, d'une tendresse et d'une délicatesse encore inconnues.

L'heure du dilettantisme classique et des virtuosités professionnelles, heureusement, n'était pas encore sonnée. Par un phénomène qui n'est point rare dans l'histoire des lettres et des arts, ce furent les collaborateurs mêmes et les élèves du maître, qui réagirent, peu à peu, sur lui pour diriger l'action de son génie dans un sens plus conforme à l'évolution générale des intelligences et des cœurs. Avant l'arrivée de Nicolas, on trouve déjà à Pise, Lucques, Pistoia, nombre de bas-reliefs, d'une inspiration

simple, claire, expressive, assez proche du style courant en Provence, Lombardie, Bourgogne. Est-il téméraire de croire que les premiers collaborateurs ou élèves de l'Apulien, fra Guglielmo, Pisan, Arnolfo di Cambio, Florentin, plus tard, son fils même, Giovanni, grandis et formés dans un milieu moins archaïsant, l'aient spontanément, insensiblement, amené à assouplir, simplifier, alléger sa propre manière, en même temps qu'à laisser leurs tempéraments et goûts personnels se manifester de plus en plus librement dans l'exécution des maquettes ou dessins qu'il leur pouvait fournir?

En fait, le retour décisif de l'art à l'observation sincère de la vie présente n'est effectué que dans les bas-reliefs de l'Arca di san Domenico, à Bologne, représentant des épisodes de la vie du Saint (1267). D'après tous les documents, le maître d'œuvre, le chef d'atelier, fournisseur du plan, est bien Nicolas, devenu Nicola Pisano, mais le sculpteur est fra Guglielmo, un dominicain de Pise, déjà connu, avant 1260, par les

bas-reliefs d'une châsse à Cagliari. Si l'ampleur lourde de quelques draperies, certaines têtes de comparses empruntées aux vieux sarcophages, çà et là, rappellent l'enseignement de Nicolas, tout le reste, clarté des groupements, simplicité et justesse des attitudes, exactitude des costumes monastiques, naturelle ingénuité, sensibilité des gestes et des physionomies montrent une parenté singulière, par leurs qualités, discrètes et touchantes, avec les bas-reliefs de nos cathédrales (Cf. à Saint-Denis, Chartres, Paris, Amiens, etc.).

L'évolution décisive et féconde dès lors est annoncée. En attendant qu'ils trouvent, plus tard, des occasions de développer, en des monuments personnels, leur intelligence croissante de la nature, de l'expression, de la grâce, tous les élèves de Nicolas, dans leurs œuvres collectives (chaire de Sienne, 1266, fontaine de Pérouse, 1278) s'enhardissent doucement à développer leur originalité. Par une savante et judicieuse analyse visuelle, à l'aide des pièces

d'archives, M. Venturi s'est efforcé de restituer à chacun d'eux, Arnolfo, Giovanni, Lapo, sa part dans le travail de ces deux chefs-d'œuvre, et ses conclusions ont toutes apparences de justesse. C'est dans leurs nobles et vivantes statuettes dont ils ont animé les flancs de la chaire et de la fontaine que les peintres ont pu et dû apprendre ce qui leur manquait encore pour la vivacité des formes et le sentiment de la beauté.

A quelle époque fut entreprise la décoration picturale de la Basilique d'Assise? Vers 1236, probablement. Cette année-là frère Elie, à l'apogée de son pouvoir, s'y fait peindre, à genoux aux pieds du Christ, par Giunta, de Pise. Le tableau, signé et daté, a disparu depuis deux siècles, mais plusieurs crucifix, à Pise, un triptyque, à Pérouse, avec un saint François, presque identique à celui d'Assise, nous peuvent donner idée de sa manière : c'est encore du byzantinisme, mais déjà inquiet et soucieux de vérité. On a donc pu, sans invrai-

semblance, lui attribuer les fresques, supprimées, en grande partie, par l'ouverture des chapelles latérales, dans la nef inférieure, et dont quelques fragments, presque invisibles, achèvent de périr dans les écoinçons des arcades, au-dessus des piliers. On a proposé, aussi, les noms de fra Giovanni Torriti, le Florentin, et de Guido, le Siennois, sans preuves plus certaines.

Quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre imparfaite marque un premier pas vers la libération prochaine, dans la conception et dans l'exécution. Ne fut-ce pas alors, en effet, une innovation hardie de substituer au parallélisme traditionnel et officiel, déjà huit fois centenaire, de la Bible et de l'Évangile, le parallélisme de la Légende du Christ et de celle de saint François? Rien ne dénote mieux l'extraordinaire enthousiasme qu'excita la conformité, désirée et réalisée sur tant de points, par le nouveau Christ avec l'ancien. D'un côté donc, voici quelques acteurs de la Passion divine, dans les vestiges d'un *Cruci-*

fiement, d'une *Déposition de Croix*, d'un *Ensevelissement.* De l'autre côté, vis à vis, on voit ceux de la Passion humaine, en des épisodes déjà populaires de la légende franciscaine, la *Rupture de François avec son père*, le *Songe d'Innocent III*, les *Stigmates*, l'*Examen du cadavre*.

Ici donc, l'effort est bien visible de traiter avec vraisemblance des sujets contemporains. Premier rappel, timide encore, mais sérieux et sincère, fait à la vérité, par le génie toscan! En admirant la loyauté de cet art maladroit, mais plein de promesses, on ne peut que s'associer aux sentiments de M. Pératé : « Ces pauvres fresques nous émeuvent par l'idée de tout ce qu'elles ont libéralement offert à Giotto. Si elles n'ont pas éveillé son génie, elles l'ont du moins inspiré profondément.... Quel qu'il soit, ce peintre mystérieux mérite mieux qu'un souvenir, il mérite un peu de la gloire si abondante répartie au maître dont le nom est inséparable d'Assise et de saint François ».

Après ce premier travail, la décoration de l'édifice subit un arrêt plus ou moins long, sans doute à cause des débats constants, au sujet de l'art, entre les différents partis de la religion franciscaine. Lorsqu'elle fut reprise, ce fut d'abord, semble-t-il, dans l'église supérieure, laquelle, d'après M. Venturi, « était restée nue et froide » jusqu'au généralat de fra Girolamo Mascio, d'Ascoli (1274-1279), un *zelantissimo*. Celui-ci, bientôt pape, sous le nom de Nicolas IV, poursuivit, avec une activité passionnée, l'achèvement décoratif de la Basilique. Par ses soins, et dès sa promotion peut-être comme chef de l'ordre, une escouade d'artistes, venue de Rome, dressa ses échafaudages, sous la voûte et dans le transept de la claire église d'en haut.

Les mosaïstes peintres de Rome avaient été, au XII[e] siècle, les premiers précurseurs de la Renaissance par leurs beaux travaux de restauration et décoration, sous plusieurs papes (Basilique Saint-Clément, Sainte-Marie du

Transtévère, etc.). Ils tenaient encore, à ce moment, le premier rang en Italie. Ce n'est pas que des artistes byzantins ne fussent encore appelés dans la Ville éternelle, et que leurs ouvrages, austères et grandioses, n'y fussent admirés et imités. Néanmoins un art indigène, plus inégal dans sa technique, mais plus libre dans ses tendances, et surtout plus conforme aux traditions locales, pagano-chrétiennes, toujours vivantes dans les ruines de l'antiquité, s'y était utilement formé. Les Cosmati, notamment, jouèrent un rôle important dans cette évolution. C'est par l'activité infatigable de cette nombreuse famille que, durant plus d'un siècle, se multiplièrent, dans les églises de Rome et des régions voisines, ces monuments exemplaires, cloîtres, tombeaux, ambons, tabernacles, pavements, candélabres, etc., où la sculpture, la mosaïque, la peinture s'associent, constamment, avec une variété de combinaisons ornementales, dont le charme et l'élégance nous ravissent encore.

Dans leurs ateliers s'était formé le plus grand artiste romain de cette époque, Pietro Cavallini, longtemps regardé comme l'élève de Giotto, d'après les suppositions de Vasari, alors qu'en réalité, il fut son aîné, son précurseur et probablement son maître. Sous leurs influences encore se développèrent, soit en même temps que Cavallini, soit sous sa direction, les autres peintres qui l'accompagnèrent à Assise, Romains ou Florentins, fra Jacopo Torriti. Filippo Rusuti, Gaddo Gaddi, Giovanni Cimabue, etc.

L'incertitude des dates pour les âges, les éducations, les voyages, les travaux de ces différents artistes, le délabrement, aggravé par les réfections anciennes ou récentes de leurs fresques, rendent assurément fort difficile une répartition exacte de leur activité, et même une attribution probable de leurs rôles respectifs dans cette vaste opération collective. Ce qui semble fort vraisemblable, néanmoins, c'est la prépondérance, successive ou simultanée,

des deux chefs, reconnus alors, de l'école romaine et de l'école florentine, Cavallini et Cimabue.

Pietro Cavallini est déjà un maître célèbre. A la même époque, ou peu de temps après, il est chargé de décorer, par mosaïques et peintures, la basilique de Saint-Paul où le Florentin Arnolfo dit Cambio édifie et sculpte l'élégant tabernacle dont les sculptures sont déjà empreintes d'une grâce attique (1295). Bientôt, dans les mosaïques du chœur à Santa Maria del Trastevere, il rajeunit, dans un esprit nouveau de simplicité familière, les épisodes les plus populaires de la Légende de la Vierge et dans les fresques grandioses de Santa Cecilia, récemment rendues à la lumière, il témoigne d'une vigueur imposante dans le développement original des traditions indigènes. De 1308 à 1314, enfin, on le trouve, à Naples, dans ce milieu français qui accélère si nettement l'évolution naturaliste, occupé et pensionné par le roi Robert, ainsi que ses

compatriotes, Giotto, Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano, Tino di Camaino, etc., etc. M. Venturi n'hésite même pas à lui attribuer ces vivantes et dramatiques peintures de Santa Maria Donna Regina où M. Bertaux voyait la main des Siennois. « C'est, dit-il, son testament de peintre. »

Vis-à-vis de Cavallini le Romain, son cadet, quel fut, quel put être le rôle de Cimabue le Florentin, son aîné? Dès 1272, nous l'avons rencontré à Rome. Qu'y apportait-il de son pays? Peu de chose, sans doute, si l'on en juge par la persistance des pratiques et formules démodées dans la coupole en mosaïque du Baptistère florentin, commencée par le grec Apollonios, continuée par Andrea Tafi. En revanche, il y reçut certainement, de tous côtés, des leçons de style monumental, dans les églises encore pleines de monuments et débris antiques, récemment restaurées et décorées par les Cosmati, si habiles à combiner, dans leurs sculptures et mosaïques, la séduction

brillante des polychromies orientales et l'élégance pure et claire du marbre blanc. Que sa réputation l'y ait précédé, ou qu'il l'y ait acquise, durant son séjour, il y fut, semble-t-il, fort occupé. On lui attribue une forte part dans la suite des *Légendes de saint Pierre et de saint Paul*, peintes vers 1275, sous le portique de la Basilique vaticane : c'était un long cycle de scènes dramatiques, malheureusement détruit au XVI[e] siècle avec la vénérable bâtisse. Nous ne pouvons donc plus juger de leur valeur comme style. Nous connaissons, pourtant, leur intérêt comme compositions narratives, par les grossières copies qu'en fit alors Deodato Orlandi, dans la nef de San Piero di Grado, près de Pise, et quelques dessins, pris sur place au XVII[e] siècle, avant la destruction, par J. Grimaldi (Bibl. Vatican. Cod. *Barberiniano*, XXIV, 50). C'est peu de temps après que Cimabue se rendit à Assise. Il y dut séjourner plusieurs fois.

L'œuvre considérable qui lui est attribuée,

et celle que l'on accorde à Cavallini, dans la Basilique franciscaine, ne pouvaient être déterminées que par une comparaison avec leurs peintures authentiques, disséminées ailleurs. Il faut faire de même pour tous leurs associés probables dans cette énorme entreprise, fra Jacopo Torriti (deuxième du nom), fransciscain, l'auteur, avec un autre frère mineur, fra Giacomo da Camerino, des belles mosaïques absidales à Sainte-Marie Majeure et Saint-Jean de Latran (1295), Gaddo Gaddi et Filippo Rusuti qui travaillèrent aussi à Sainte-Marie Majeure. Ce dernier, bientôt appelé à Paris par le roi Philippe le Bel, avec deux autres maîtres romains, y touchera pension, comme peintre de la Cour, de 1309 à 1317. Malheureusement, la disparition totale de leurs œuvres dans notre pays ne nous permet point de constater ni l'influence qu'ils purent exercer sur notre école nationale ni celles qu'ils en purent recevoir, presque à l'heure où d'autres Italiens, Siennois et Florentins, appelés par les papes

d'Avignon, avaient importé le nouvel art toscan à l'autre bout de la France.

Il faut bien ici, néanmoins, s'efforcer de rendre à ces vaillants ouvriers des premières heures la justice reconnaissante qui leur est due. Justice collective? C'est facile, car l'ensemble de leur œuvre, si mutilée qu'elle soit, reste encore surprenant et admirable. Justice distributive? C'est moins aisé! Et pourtant, comment ne serait-on pas tenté de s'y essayer? M. Venturi, après Crowe et Cavalcaselle, Strzygowski, Zimmermann, Thode, Hermanin, Toesca, l'a fait avec une sollicitude exemplaire, et, s'il ne semble pas toujours possible d'accepter, sans réserve, ses affirmations non plus que celles de ses prédécesseurs, on éprouve toujours un vif plaisir à le suivre dans ses analyses et observations.

Selon lui, le plus ancien témoignage de son génie novateur laissé par Cimabue doit être cherché, dans l'église inférieure, à la base d'une voussure, portant huit épisodes évan-

géliques de style giottesque, une *Madone avec saint François.* La Vierge, comme dans les retables de l'Académie à Florence et du Louvre à Paris, y siège sur un fauteuil royal. Les anges qui le gardent et soutiennent, de chaque côté, avec leurs têtes penchées, leurs mains effilées, leurs physionomies graves, douces et attendries, sont bien tous de la même famille. Le saint François est une transposition, assez fidèle, de l'effigie primitive, par une main plus souple et plus habile, qui atténue la maigreur fiévreuse, l'allongement excessif de l'image maladive conservée dans la sacristie. Quelques critiques, au contraire, s'étonnant que les autres cadres de la fresque aient pu attendre si longtemps leur décor, croient devoir reporter la date du morceau aux dernières années de l'artiste. En tout cas, nul ne lui en conteste la paternité.

Soit avant, soit après cette œuvre typique, c'est pourtant dans l'église supérieure que Cimabue, Cavallini et leurs associés ont

déployé, sur un plus vaste champ, toutes les ressources de leurs imaginations décoratives et de leurs talents poétiques et dramatiques. Malgré la dégradation de certaines parties, dans le transept et dans la nef, les yeux et l'esprit restent émerveillés, devant l'unité, enveloppante et fascinante, de l'ensemble décoratif. Grandes compositions, figures accouplées, figures isolées, en pied ou en buste, s'y suivent ou s'y entremêlent, du haut en bas, sur les soubassements et parois, dans les écoinçons des baies, derrière les colonnettes des galeries, dans les segments des voûtes. Ces apparitions sont distribuées avec tant de clarté et de variété, si harmonieusement séparées à la fois et rapprochées, par les bordures et nervures en plate peinture, à décors géométriques ou fleuris, que l'on se sent comme transporté et baigné dans une atmosphère idéale pleine de visions colorées et parlantes. C'est, avec une puissance rare de gravité simple et fervente, l'impression subtile et pénétrante qu'on éprouve

en Italie dans toutes les églises et palais où l'ensemble du décor Moyen âge et Renaissance est resté à peu près intact, à Saint-Marc de Venise, par exemple, à l'Arena de Padoue, etc.

Dans cette énorme épopée évangélique, la part de Cimabue, d'après M. Venturi, serait très importante. D'abord, dans le transept, les deux grands *Crucifiements*, occupant, face à face, tout le fond de chaque bras. Pouvait-on trop multiplier, sur le tombeau du Saint qui pleurait au seul souvenir de la Passion, les représentations du Calvaire? Ces deux scènes capitales sont, d'ailleurs, dans un état déplorable. L'une, surtout, à droite, est si gâtée par l'humidité des murs que les couleurs en sont toutes décomposées. Les figures, jadis claires, ne s'enlèvent plus qu'en taches noires, flottantes et déchirées, comme des chiffons brûlés, sur les fonds incertains. On dirait d'un mauvais négatif de photographie. Et pourtant, et pourtant! Pour peu qu'on tienne l'œil fixé sur ce cimetière, on y voit lentement

sortir de leurs tombes une quantité de spectres agités, si expressifs dans leurs attitudes, si vrais dans leurs mouvements, qu'on reste violemment ému devant l'action tragique à laquelle ils prennent part.

Quelle ferveur dans le saint François, prosterné sous la croix! Quelle explosion désespérée de tendresse et pitié, dans la Madeleine, debout, dressant ses bras tendus vers le supplicié! Quelle dignité, quelle majesté de douleur contenue dans l'attitude accablée de la Vierge et des Saintes Femmes qui l'escortent! Et dans les hauteurs du ciel, au-dessus des gibets, quelle tempête, quelle apothéose! Tandis que le Christ, subissant la dernière épreuve de son humanité, s'affaisse, meurtri et brisé, sur le bois infâme, fermant les yeux, laissant tomber sa tête, voici que, de tous côtés, battant l'air à grands coups d'ailes, des anges descendent pour recueillir son sang et ses larmes. « La tragédie du Calvaire, dit M. Venturi, est renouvelée, avec une énergie de fer. » Elle est en effet si bien

renouvelée, que tous les artistes de l'avenir ne pourront presque rien y ajouter. Quand on voit qu'on peut retrouver la même vigueur, tout à côté, dans une dizaine de scènes empruntées à l'*Apocalypse*, aux *Légendes de la Vierge* et de *saint Pierre* sans compter les *Anges* et *Prophètes* rangés sous les arcades, on est stupéfait d'une telle fécondité créatrice et de tels progrès si rapidement accomplis.

Que resterait-il donc à Cavallini et à ses collaborateurs romains? Une part énorme encore et plus qu'estimable. D'abord, dans la nef, entre les fenêtres, des épisodes de la *Genèse*, essais préparatoires ou répétitions des mêmes sujets traités par lui à Saint-Pierre de Rome (comme le prouvent les dessins du manuscrit conservé au Vatican), quelques scènes bibliques et évangéliques, et dans les voûtes, un grand nombre de saints et prophètes. Dans quelques-unes de ces figures, M. Venturi retrouve la facture de fra Jacopo Torriti, dans d'autres (les *Quatre Docteurs*, par

exemple) celle de Rusuti. Tout cela peut être discuté. Mais, ce qui n'est pas contestable, c'est la tournure épique et grandiose de certaines figures encore respectueuses de l'idéal byzantin, c'est l'allure ferme et grave, l'expression ardente, dure, passionnée, tragique, de quelques autres, avec leurs masques de vieux Romains, empruntés aux fresques funéraires, toutes s'efforçant de sortir du passé, en se retrempant et se fortifiant dans un air plus libre et plus sain, au contact de la réalité. Qu'on regarde, par exemple, l'*Abraham levant son couteau sur Isaac*, le *Jacob bénissant Esaü* et tant d'autres, on sent bien là une fermentation féconde de grandes traditions vieillies, d'où va jaillir, sous un souffle plus frais et plus pur, l'ivresse d'un idéal nouveau, moins imposant, mais plus humain.

III

GIOTTO ET LA LÉGENDE FRANCISCAINE

Dès que les yeux descendent des hauteurs où s'entrevoient, entre les fenêtres, sous les voûtes, ces épisodes de la Genèse par les vieux maîtres de Pise, Rome et Florence, ils se trouvent arrêtés, au-dessous, par les deux rangées régulières de cadres simulés où se déroule la suite des actes et miracles de saint François. Quelle surprise à la fois et quel émerveillement! Plus aucune de ces longues et maigres figures, mal dégagées encore de la solennité byzantine, qui, là haut, se dressaient ou se tordaient, sous les plis secs de leurs draperies minces. Quelqu'une à peine de ces figures trapues et pleines, dont les têtes carrées, les gestes énergiques, les yeux durs et noirs, dénonçaient l'origine latine. Certes, là-haut, dans tous ces acteurs démodés de la vieille

épopée biblique, survit encore l'autorité séculaire d'une poésie hautaine et grandiose, dont on ne saurait méconnaître la majesté épique ou dramatique. Un effort sincère, vers un idéal nouveau de vérité plus vivante et de beauté plus émue, s'y manifeste même assez fréquemment. Toutefois, trop d'incorrections grossières et de banalités insupportables y blessent nos regards plus avisés, et cet effort est visiblement trop pénible et trop incertain pour secouer, tout à fait, le poids oppressant des formules et conventions surannées. Les artistes malhabiles, en ces sujets rebattus, restent encore trop impuissants à les rajeunir, à leur insuffler la candeur et la tendresse franciscaines qui, pourtant déjà, hantent leurs imaginations.

Non, il n'y a pas à s'y tromper!... C'est en bas qu'apparaît le Libérateur. Pour ceux qui ont frissonné, rêvé, pensé, devant les nobles fresques de Giotto, dans la chapelle de l'Arena, à Padoue, dans les chapelles Bardi et Peruzzi de Santa Croce, à Florence, c'est bien le même

nom, unique et glorieux, qui leur monte aux lèvres! Oui, c'est bien lui, le fils robuste du campagnard toscan, le Florentin avisé, observateur, laborieux, en qui l'intelligence pratique des réalités s'associe à la liberté supérieure de l'imagination et à la clarté ferme de la pensée. C'est bien le compatriote, le contemporain, l'ami de Dante Alighieri, qui, en même temps, avec un semblable génie, par une même association harmonieuse de vérité et de beauté en des créations parallèles, ouvre à l'art, comme lui à la poésie, des routes et des perspectives encore ignorées, avec une grandeur de conception et une puissance d'exécution qui ne seront guère dépassées.

Ce n'est pas que nombre de questions, à ce sujet, ne soient encore pendantes. A quel âge, par exemple, dans quelles conditions de talent et de renommée, à quelles dates, combien de fois, Giotto est-il venu travailler dans la Basilique d'Assise? Quelles sont les œuvres qu'on peut lui attribuer, soit dans l'église supérieure

soit dans l'église inférieure? Quels y furent ses collaborateurs, les uns ses condisciples, les autres ses élèves? Toutes questions intéressantes, assurément, et qu'il faut bien, dans une certaine mesure, essayer d'élucider, sans prétentions de les résoudre. Constatons, d'abord, les faits certains. Examinons ensuite les œuvres. Et peut-être, à défaut de dates écrites, si souvent trompeuses, nos yeux suffiront à nous donner de sérieuses probabilités.

Pour les œuvres de Giotto échappées aux ravages du temps et des hommes, trois dates seulement presque certaines : celles de 1298 pour la commande de la Mosaïque, la *Navicella*, dans la basilique Saint-Pierre à Rome, de 1206 pour la décoration de la chapelle dell'Arena à Padoue, celle de 1220 à 1230 environ pour les peintures dans l'église Santa Croce à Florence. Voilà les vrais points de repère qui peuvent et doivent servir à fixer, si possible, la chronologie des autres travaux par la com-

paraison du style, dans la conception imaginative et dans la réalisation technique.

Vasari nous dit que Giotto fut appelé à Assise par fra Giovanni di Muro della Marca, nommé général de l'ordre en 1296. Rien de plus vraisemblable que cette tradition. Quelle que soit la beauté de ces fresques de Saint-François, on n'y trouve point encore ni la puissance magistrale qui, sous les outrages des restaurations successives, nous montre pourtant dans la *Navicella* une décoration monumentale de maturité plus complète, ni cette vigueur et cette sûreté dans la mise en scène pathétique et la présentation plastique, qui affirment les progrès incessants du penseur et du praticien dans l'art légendaire et historique, à Padoue et à Florence. C'est donc bien un travail antérieur, un travail de jeunesse; il en a tous les charmes et toutes les inquiétudes, toutes les affirmations ambitieuses et toutes les inexpériences tâtonnantes; c'est une virilité prochaine qui déjà s'exerce et prend possession

d'elle-même avec une hardiesse méthodique et réfléchie.

Quel âge donc avait Giotto en 1296? Quels avaient été ses maîtres? Quels étaient ses travaux antérieurs? D'après Vasari, il n'aurait eu que vingt ou vingt et un ans. Quelle invraisemblance! Mais le biographe florentin, crédule et partial, voyait, dans cette précocité, une attestation miraculeuse de la mission providentielle confiée par la volonté divine à son compatriote. Depuis longtemps, cette erreur a été dissipée par le témoignage d'un contemporain. Du même âge que Dante, Giotto est né en 1265 ou 1266. Avant d'être chargé d'un travail aussi important et aussi nouveau que la représentation des actes d'un Saint récent, au moyen de grandes figures, dans son pays même, sous les yeux des vieillards qui pouvaient l'avoir connu, il avait donc eu le temps de mériter cet honneur en faisant ses preuves.

Ces preuves, où les avait-il données? A Florence, Rome, Assise? Sans doute un peu par-

tout. A Florence, il avait eu, certainement, pour maître Cimabue, dont l'empreinte se marquera longtemps encore dans ses Madones et ses Crucifix. Toutefois, ce maître n'est point sédentaire; on le trouve à Rome, en 1272, un peu plus tard, à Assise. C'est un homme illustre, de noble race, très glorieux, très recherché, un grand chef d'atelier. Est-il téméraire de penser que, suivant l'usage, il se faisait d'ordinaire accompagner et aider par ses meilleurs élèves? Comment ne pas croire que le petit Giotto n'a pas connu Rome, ses monuments, ses artistes, lorsqu'on retrouve, chez lui, tant de réminiscences et impressions romaines contre si peu de byzantines, malgré la persistance du byzantinisme à Florence chez l'autre professeur local, Andrea Tafi? Comment ne pas être certain qu'il a, de bonne heure, travaillé à Assise, sous les ordres de Cimabue, peut-être de Cavallini, en compagnie de Torriti, Rusuti, Gaddo Gaddi et quelques autres condisciples devenus plus tard, à leur tour, ses

collaborateurs? C'est l'opinion, du reste, généralement acceptée aujourd'hui. Il y a même de telles similitudes entre certains détails de facture chez ces maîtres et chez lui, qu'on a cru possible de lui assigner sa part déjà personnelle dans quelques peintures du transept, des voûtes, ou parois hautes, de l'église supérieure.

Giotto, non plus que Nicolas Pisano, n'est donc point l'enfant du miracle, comme les Florentins se plaisaient à le proclamer. Il a des précurseurs, des préparateurs, des maîtres, dont il fut le collaborateur. Comme eux, à son tour, il aura des condisciples et des élèves qui deviendront ses aides. Ce serait folie de croire qu'à lui seul, il ait pu, de sa propre main, exécuter ces cycles énormes d'épopées religieuses et historiques par lesquels il proclame la bonne nouvelle à tous les bouts de l'Italie, à Florence, Pise, Bologne, Ravenne, Rimini, Rome, Vérone, Padoue, Milan, Naples. Toutefois, dans tout ce qui, de son vivant,

porte son nom ou le nom d'un de ses élèves l'unité d'une direction suivie se marque avec une autorité imposante. Après sa mort, cette autorité restera telle encore, que, durant un siècle, aucune école ne voudra, ne saura ou ne pourra s'y soustraire, jusqu'à l'évolution, scientifique et classique, déterminée par l'Humanisme.

C'est bien ce qui éclate déjà ici. Sans doute, même pour l'œil le moins exercé, dans ces vingt-huit scènes de la légende franciscaine, si tristement, d'ailleurs, altérées, désaccordées, dans leur épiderme, par d'impertinentes et barbares restaurations, il y a d'énormes différences pour la mise en œuvre du carton ou du dessin primitif. Il est clair que tel ou tel coopérateur, suivant ses tendances et sa capacité personnelles, allonge ou ramasse ses formes, allège ou appesantit ses draperies, étudie avec plus ou moins d'exactitude ou de fantaisie ses architectures ou ses paysages, donne une expression plus ou moins vive, plus ou moins intelligente

à ses figures, et mène son coup de brosse avec plus ou moins d'ampleur, d'intensité ou de mollesse. Mais, n'est-ce pas le cas de toutes les œuvres monumentales et collectives à toutes les époques?

En réalité, le mérite des puissants créateurs du Moyen âge et de la Renaissance, est d'avoir su associer à leurs vastes entreprises d'autres maîtres assez intelligents pour les comprendre, assez expérimentés pour les traduire, sans les asservir à des contrefaçons humiliantes, en utilisant leurs qualités personnelles, comme un bon maëstro symphoniste, dirigeant son orchestre, utilise les virtuosités spéciales de ses instrumentistes. Le maëstro n'en reste pas moins le maëstro, l'œuvre n'en reste pas moins la sienne. Nous possédons les noms des sculpteurs qui travaillèrent à Sienne et à Pérouse avec Nicola Pisano, ceux des peintres qui assistèrent Raphaël dans les Chambres du Vatican, et de ceux que s'adjoignit Rubens pour exécuter les toiles de la galerie de Médicis, à

Paris, de l'église Saint-Paul, à Anvers, etc., etc. La plupart étaient eux-mêmes des artistes supérieurs ou estimables, assez personnels et assez libres pour qu'on puisse reconnaître souvent leur travail particulier dans l'œuvre commune. Pourquoi ne pas accepter à Assise ce qu'on doit accepter à Rome, à Florence, à Venise, à Anvers, à Paris, à Versailles, partout et en tout temps?

Les fresques de Giotto, depuis quelques années, ont été analysées, en détail, par un grand nombre de critiques et hypercritiques. Il y a profit, assurément, à suivre ces analyses lorsqu'elles sont faites, avec conscience et sincérité, par des experts savants et compétents, tels que Cavalcaselle et Crowe, MM. Venturi et Berenson, même lorsqu'elles aboutissent parfois à des hypothèses hasardeuses et contestables. Mais, de là, à vouloir substituer, en tête, les noms de Gaddo Gaddi, Rusuti, Puccio Capanna, ou tel autre, à celui que les traditions et les vraisemblances donnent pour le

créateur et directeur, il y a loin encore.

C'est donc sous toutes réserves que nous suivrons même M. Venturi dans l'ingénieuse et perspicace répartition qu'il fait des divers morceaux. D'après lui, sur les 28 compartiments, sept seulement (n°s 1, 16, 19, 20, 21, 22, 23) auraient été peints par Giotto. Les autres seraient dus à quatre collaborateurs. Filippo Rusuti (n°s 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), un « maître des formes grandioses », Puccio Capanna (n°s 2, 3, 4) ou l'un de ses compagnons (n° 13), un autre collaborateur, au coloris plus vif et plus clair (n°s 5, 13, 14, 15, 17), au maître dit de Sainte Cécile (d'après un tableau des Uffizi à Florence), le *Maestro dalle forme allungate* (n°s 25, 26, 27, 28).

Assurément, nous voyons bien les caractères auxquels le subtil analyste croit reconnaître les œuvres personnelles de Giotto ; plus de souplesse et de vivacité dans les mouvements, une expression plus libre et plus intense dans l'action dramatique. Mais, à ce compte, quel-

ques-unes des compositions les plus admirées, celles où le caractère expressif des figures isolées ou juxtaposées, comme en des bas-reliefs, s'accentue dans les silhouettes et les masses, avec une vigueur plastique inconnue avant lui, ne lui appartiendraient donc pas! Quoi! ce ne serait pas le style de Giotto qu'il faudrait admirer dans le *Don du manteau au pauvre chevalier*, le *Rêve du Palais des Armures*, les *Démons chassés d'Arezzo*, *François devant le Sultan d'Égypte*, la *Nativité à Greccio*, le *Prêche aux oiseaux*, dans cet admirable *Paysan buvant à la fontaine*, etc., etc., sujets parfois repris, complétés, perfectionnés plus tard, par le maître lui-même! Vraiment, ce serait singulièrement réduire l'étendue d'une action générale, agissant, successivement d'abord, puis simultanément, sur presque toutes les parties de l'art, dont nous retrouvons les effets multiples et constants, dans toutes les œuvres postérieures du maître, à Rome, à Padoue, Florence.

En fait, rien de plus surprenant, de plus élo-

quent, de plus touchant que cette suite d'épisodes familiers ou miraculeux représentés, pour la première fois, avec une réalité de formes et de couleurs inconnues depuis l'Antiquité gréco-romaine. Sans doute, il ne faut pas l'oublier, depuis plus d'un demi-siècle, l'immense popularité des doctrines franciscaines, le travail continu des légendaires, depuis frère Léon jusqu'à saint Bonaventure, superposant la poésie propre de leur enthousiasme et de leur admiration à la poésie originale des premières chroniques, avaient bien préparé les imaginations à voir reparaître, dans les arts comme dans les lettres, les enchantements de la nature extérieure, les joies et les souffrances de la vie humaine. Sans doute, d'autre part, des progrès techniques lentement accomplis par les mosaïstes, sculpteurs, peintres, durant la même période, avaient également préparé les yeux à des réclamations et des exigences d'apparences plus exactes et plus complètes dans la fixation des rêves ou des souvenirs.

Toutefois, jusqu'alors, sauf à Bologne, pour la châsse Saint-Dominique, nul artiste ne s'était trouvé mis en face de sujets actuels à traiter surtout en de telles proportions avec un tel développement, dans leur milieu réel, avec leurs vrais costumes. Il ne s'agissait plus, cette fois, de compositions traditionnelles à ranimer, de formules imposées à rajeunir. C'était un monde nouveau à composer et organiser de toutes pièces, en extrayant ses éléments de la vie environnante. Le coup de génie, chez Giotto, fut de saisir, avec une hardiesse et une décision supérieures, l'occasion offerte de reconquérir, d'un coup, toutes les libertés.

Non seulement, il comprit qu'il fallait retourner devant la nature pour utiliser les traditions, mais il comprit encore, comme devait le répéter sans cesse, trois siècles après, son arrière-petit-fils Léonard de Vinci, qu'il fallait la consulter constamment, presque uniquement, dans tous les phénomènes de sa vie. On peut déjà suivre ici, ce qu'on pourra suivre

toujours dans les œuvres postérieures du grand artiste, sous l'action de cette pensée maîtresse : une évolution progressive dans la puissance d'observation, de conception, d'invention, qui le mettra, successivement, en face de tous les problèmes que peut soulever son art. Tous ces problèmes, il les posera, étudiera, et, souvent, les résoudra avec une hauteur de vues qui le feront encore admirer, consulter, vénérer comme un maître et un père, par les plus grands artistes de la Renaissance et des temps modernes.

Ne le reconnaît-on pas dès la première scène : *Un habitant d'Assise jetant son manteau sous les pieds du jeune François*? Avec quelle netteté, sinon quelle maturité, s'affirme son génie, clair et vif, de Florentin franchement libéré de toutes les formules byzantines et imitations romaines, observateur sincère, compositeur réfléchi, exécutant soigneux. L'épisode, ignoré ou négligé par les chroniqueurs contemporains, ne se trouve rappelé que dans saint Bonaventure où

le peintre l'a trouvé. La scène se passe sur la place d'Assise. L'acteur principal, nous dit la Légende, est « un homme très simple », mais il y eut quelques témoins pour attester et commenter son geste. Nous voici en pleine vie contemporaine. Giotto, dans son enfance, a pu recueillir même directement l'anecdote de la bouche de quelques octogénaires.

Il place donc la scène sur la grande place comme s'il venait d'y assister. Au fond, le temple de Minerve et le palais communal. De chaque côté du groupe principal, un couple de citoyens, notables et lettrés, s'entretenant de l'affaire, avec surprise ou admiration. Pas d'autres figurants que les seuls acteurs nécessaires à l'intelligence de l'action ; mais chacun d'eux étudié sur le vif, et, de pied en cap, puissamment expressif par l'attitude, le geste, la physionomie, le vêtement, et tous associés et concordant à l'unité générale de la représentation. C'est déjà la qualité maîtresse, dominante, fondamentale, qui restera toujours la marque

supérieure de Giotto. Qu'il s'en tienne à deux, trois ou quatre figures, calmes et largement ou vivement plastiques, comme ici même et dans les scènes suivantes, ou qu'au contraire, de plus en plus hardi, il les assemble en groupes agités et compacts, sous le coup de quelque émotion douloureuse ou tragique, c'est le même esprit qui les anime. Suivant l'occasion et le sujet, il peut donner à leur corps plus de vigueur ou de souplesse, plus de tranquillité ou de mouvement; il peut modifier aussi, suivant les cas, la façon de les présenter dans la lumière, soit par un modelé, massif, saillant, sculptural, soit par des modelés moins accentués, plus souples et plus pittoresques. Quelles que soient les diversités de facture imputables aux divers traducteurs de ses compositions, et les déplorables altérations dues à de trop fréquentes et grossières restaurations, il reste facile de saisir, dans toutes les fresques suivantes, des progrès incessants pour l'invention et pour la technique, la poursuite réflé-

chie et opiniâtre d'une plus grande perfection.

Dans la seconde scène, *François donnant son manteau à un pauvre chevalier*, d'autres intentions s'ajoutent aux premières. Le peintre nous avait dit tout à l'heure qu'il fallait situer l'action dans un milieu architectural, si elle avait une ville pour théâtre; il nous dit maintenant que, si elle se passe à la campagne, il faut représenter la campagne; il peint donc, sommairement encore, mais avec une vue nette de la réalité, quelqu'un de ces coteaux, abrupts et secs, clairsemés d'oliviers chétifs et couronnés de châteaux ou de chapelles, si communs dans la région. Le jeune François imberbe, coiffé d'un serre-tête, est plus simplement noble encore, et le vieux chevalier, qui reçoit le don, d'une allure plus libre. Dans leurs attitudes, leurs vêtements, leurs physionomies, plus rien de conventionnel; c'est la nature même, c'est la vie, avec sa variété, franchement, résolument observée, simplifiée, condensée, la vérité passagère se transformant en

beauté définitive, par la seule franchise d'un œil clairvoyant et attentif, d'une intelligence sensible et réfléchie, d'une âme chaleureuse et profonde.

Le monde animal qui comme le végétal, avait tenu si grande place dans l'admiration et la tendresse de saint François devait en tenir une aussi grande dans l'œuvre de Giotto, le fils du paysan, le petit gardeur de troupeaux. Du premier coup, c'est avec une étonnante sûreté et solidité qu'il fait ici son apparition. Le cheval, de grandeur naturelle, d'où est descendu François et qui penche la tête pour brouter le gazon, tandis que son maître est en train de converser, est aussi vrai que les figures humaines. Il faudra longtemps, après Giotto et ses collaborateurs, il faudra plus d'un siècle avant que fra Giovanni da Fiesole, Masolino da Panicale, Masaccio, F. Lippi pour les personnages, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Vittore Pisano et Jehan Fouquet, pour les bêtes, poussent plus loin, cette

netteté de vision et cette justesse de rendu.

Que d'heures on passe, que de jours on pourrait passer à s'étonner et réfléchir devant ces manifestations juvéniles d'un incomparable génie! Tous les problèmes de l'art pictural, tous ceux que les quattrocentistes florentins et vénitiens, que Léonard de Vinci et Michel-Ange, résoudront ou s'efforceront de résoudre, problèmes de composition et d'expression, de formes et de lumières, de perspective et d'anatomie, de rythmes linéaires et d'orchestrations colorées, s'y trouvent déjà indiqués et posés, avec une autorité magistrale et suggestive, par ce prodigieux créateur.

Dans les *Visions des Armures* et du *Crucifix parlant*, où le château féodal et l'église ruinés forment les décors importants, l'effet de perspective reste sans doute bien incertain, mais on l'y voit attentivement cherché, et l'exactitude, dans la structure et l'ornementation architecturale, est déjà plus scrupuleuse.

Toute la virilité expressive du dramaturge et

du psychologue se développe enfin dans la *Rupture de saint François avec son père.* L'action se passe sur une place publique, devant l'évêque d'Assise. Le jeune converti, à qui Bernardone reproche ses pieuses prodigalités, s'est dépouillé brusquement de ses habits, et les lui jette à terre pour les lui rendre en même temps que son argent, tandis que l'évêque l'enveloppe de son manteau, cherchant à cacher sa nudité. La mise en scène prêtait aux gesticulations violentes, mais l'artiste a réservé les attitudes et les explosions passionnées, où il excellera, pour des tragédies plus graves encore. Ici, tous les sentiments profonds de colère offensée chez le père, de conviction énergiquement résignée chez le fils, de dignité compatissante chez l'évêque, d'étonnement ou de curiosité chez les témoins, se traduisent en des mouvements justes et simples, par la seule intensité d'expression morale qui anime les figures des pieds à la tête.

Lorsque à Florence, plus tard, dans l'église

Santa Croce, Giotto reprendra le même thème, il gardera cette première et naturelle disposition de ses acteurs, mais il saura leur imprimer, dans le geste et la physionomie, une expression plus vive et plus noble encore, témoignant ainsi, jusqu'à la fin de sa vie, du souci incessant de perfection qui n'aura cessé de diriger, depuis ses débuts, son infatigable activité. On trouvera également, dans la même chapelle une réfection, agrandie, améliorée, approfondie de l'admirable scène, si saisissante encore, que nous voyons ici plus loin, *Saint François devant le Sultan d'Égypte.* La curiosité mieux informée du peintre y présentera alors des types orientaux d'une exactitude plus attentive et toute moderne.

Autant les figures de moines, isolées ou accouplées, qui figurent dans les visions du *Char de feu*, des *Trônes*, des *Démons d'Arezzo*, du *Prêche aux oiseaux*, etc., sont d'un naturalisme franc et puissant, étudiées sur le vif au physique et au moral, avec une intelligence et

une sympathie viriles et présentées, en des reliefs sobres et solides, avec une vigueur sculpturale; autant celles des figures réunies qui se multiplient soit en des cérémonies solennelles, soit en quelques circonstances tragiques ou miraculeuses, s'y pressent et s'agitent avec des souplesses et des mouvements bien rendus. La *Fête de la Nativité à Creccio*, la *Mort subite, à la fin d'un repas, du Seigneur de Celano*, l'*Apparition du Saint au concile d'Arles*, les *Audiences pontificales*, les deux scènes des *Funérailles*, et de la *Lamentation des Clarisses* sont vraiment des chefs-d'œuvre d'exactitude matérielle et morale, d'intelligence nette, grave, profonde pour la mise en scène sans emphase, et l'exécution pittoresque, sans manière et sans affectation, qui peuvent rester encore des modèles pour la représentation des scènes historiques.

C'est surtout dans ce remuement des foules, dans ces vivacités de mouvements collectifs, où les corps s'entremêlent et s'assouplissent, où les expressions physionomiques se diversifient

et se contrastent, que M. Venturi reconnaît l'empreinte directe de Giotto. Ce n'est point une raison suffisante, répétons-le, pour lui refuser une participation importante à l'exécution des figures plus paisibles ou d'une facture plus accentuée. En fait, l'on ne trouve point avant lui, l'on ne trouvera que rarement après lui, une telle suite de grandes compositions réunissant à un si haut degré les qualités nécessaires à la peinture monumentale, légendaire et historique. Le même inspirateur, le même créateur se sent ici partout, même lorsque la traduction de sa pensée est confiée à des interprètes d'une intelligence moins libre ou d'une expérience moins consommée, comme par exemple, dans les dernières pièces de la série, les *Miracles* après la mort du Saint.

On a supposé, non sans vraisemblance, que ces morceaux, d'une facture, en effet, plus molle, plus inégale et indécise, avaient été exécutés, en son absence, par un élève moins habile que ses collaborateurs habituels. En

tout cas, sous ces infériorités de traduction, se révèle encore l'esprit du maître, cet esprit nouveau de sincérité et de naturel par lequel se transforme, pour toujours, la peinture historique. Dès lors, et durant des siècles, c'est le génie de Giotto que l'on reconnaîtra, toujours présent, toujours actif, dans toutes les peintures murales en Italie. Lui-même allait bientôt revenir à Assise, pour y continuer son apostolat sous une autre forme. Mais avant d'y donner les modèles de la peinture symbolique et allégorique, il allait d'abord, à Padoue, renouveler et transformer les vieilles légendes évangéliques, avec autant de hardiesse et encore plus d'autorité qu'il n'avait renouvelé et transformé, à Assise, la légende récente du Saint local[1].

1. Outre les ouvrages cités au chapitre précédent : P. F. Bonaventura di Sorrento, *S. Francesco artista.* Sorrento, 1887. — Ad. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, t. V. Milano, 1907. — André Michel, *Histoire de l'Art*, t. II (*La peinture italienne avant Giotto et au XIVe siècle* par André Pératé). — Monographies de *Giotto* par Thode. Leipzig, 1899; F. Mason Perkins. London, 1902; Bayet. Paris, Collection des Maîtres de l'Art, 1908, etc. Cf. pour les citations empruntées aux chroni-

queurs et légendaires : *S. Francisci Assisiensis Vita et Miracula. Auctore Fr. Thoma de Celano.* Roma. Desclée, Lefebvre et Soc., 1906. — *Speculum Perfectionis auctore fra Leone.* Ed. Paul Sabatier, Paris. Librairie Fischbacher, 1898. — *La Leggenda di San Francesco scritta da Tre suoi Compagni.* Ed. P. P. Marcellino da Civezza e Teofilo Domenichelli, Minori. Roma. Tipog. Sallustiana, 1899. — *Actus Beati Francisci et Saciorum ejus.* Ed. Paul Sabatier. Paris, Lib. Fischbacher, 1902. *Fioretti di S. Francesco* et *Delle Sacre Sante Stimate.* Éditions diverses. — On trouvera des études savantes et complètes sur les dates et la valeur de tous ces ouvrages dans les Introductions de MM. Paul Sabatier et Jogœrnsen à leurs *Vies de saint François.*

II

SAVONAROLE

ET LA CRISE DE LA BEAUTE

A FLORENCE AU XVe SIÈCLE

I

Dès le milieu du xve siècle, quelle que fût leur propre valeur, on voit, dans les ateliers du Nord, presque tous les artistes aspirer vers l'Italie, et s'y précipiter, seuls ou par groupes, dès qu'ils en trouvent l'occasion. Le mouvement s'accélère après l'expédition de Charles VIII. Au siècle suivant, il devient irrésistible en Allemagne et dans les Pays-Bas germaniques autant, pour le moins, que dans la France latine. Depuis cette époque jusqu'à nos jours, la même curiosité et le même enthousiasme n'ont cessé de pousser vers la péninsule les architectes, sculpteurs et peintres.

Qu'on s'en félicite ou le regrette, que l'on admire ou qu'on en déplore les conséquences sur les arts septentrionaux, ce sont là des querelles tardives, aussi stériles qu'insolubles, auxquelles se livrent, sans profit, les vanités nationales et les préjugés scolaires. On ne peut changer le passé. Si les hommes, à leur gré, pouvaient par miracle recommencer l'histoire, comme Garo voulait refaire le monde, peut-être ainsi que le dormeur au nez meurtri par la chute du gland, trouveraient-ils que le Créateur a bien fait de ne point remplacer ce gland par une citrouille. Les faits sont les faits; notre seul droit, comme notre seul pouvoir, est d'en chercher les causes, les développements, les suites.

Pourquoi donc cet exode fatal et continu des professionnels de l'art par delà les Alpes? Est-ce seulement la douceur du climat, l'attrait des sites pittoresques, les souvenirs et les ruines des grandeurs passées, les séductions d'une race aimable et d'une civilisation brillante qui

les attiraient, comme tant d'autres voyageurs? Tout cela, sans nul doute, contribuait à l'entraînement, mais ne suffirait pas à l'expliquer. Dès lors, on voulait connaître, en ses foyers, l'art contemporain dont la renommée, depuis longtemps, se répandait partout.

En quoi donc consistait, vraie ou fausse, la supériorité qu'on semblait attribuer aux sculpteurs et peintres (sans parler des architectes) de la Haute-Italie et de l'Italie centrale, surtout de Toscane? La sculpture française de Bourgogne et de Touraine, si sincère et si vivante, ne restait-elle pas encore, par sa force ou son élégance, ses traditions monumentales et décoratives, l'héritière légitime et active des grands imagiers du Moyen âge, ces premiers inspirateurs de l'Europe dans la matière plastique, comme l'avaient été nos poètes dans la matière épique? Pour la peinture, ne pouvait-on croire qu'avec les frères Van Eyck et leur école, l'art de fixer par des formes exactes, dans leur juste milieu de lumières et de couleurs,

les divers aspects du monde visible, avait atteint le degré de perfection qui l'égalait sans doute à l'art perdu des Anciens?

Les événements, cette fois comme toujours, prouvèrent que rien ne saurait être fixé dans les incessantes aspirations de l'homme vers l'idéal. A cause même de ses fortes et longues traditions, l'Italie, assurément, n'avait point été la première à retrouver, par le ciseau du tailleur d'images, la plume et le pinceau de l'enlumineur, le sentiment naïf de la vérité et de la vie. Moins encombrés par les souvenirs antiques, les simples ouvriers de France et d'Allemagne avaient plus spontanément, aux XII[e] et XIII[e] siècles, jalonné de chefs-d'œuvre la route à suivre. Au XIV[e] siècle, c'est l'Italie qui, s'étant mise en marche à son tour, l'éclaire d'une lumière plus nette et plus vive, sinon plus puissante et plus haute, grâce à la résurrection rapide, chez ses prédicateurs et chez ses écrivains, de l'amour de la nature et du sentiment de l'art.

Les extases de saint François sur les douces collines de l'*Umbria Verde* enivrant les âmes d'amour pour toutes les joies pures de la vie terrestre, comme pour celles de la vie céleste, avaient délivré le monde, végétal et animal, des malédictions ou mépris séculaires, et dévoilé, de nouveau, sa beauté vierge et charmante, aux yeux des peuples. Au même moment l'incrédule empereur, Frédéric II, s'était associé, sans le vouloir, à l'œuvre du Saint, en rappelant aux Italiens que cette admirable nature a déjà été adorée et comprise par l'antiquité gréco-romaine. Ainsi la piété et la tradition collaborent, dès lors, avec une ardeur inouïe, pour ressusciter, dans les esprits, l'amour de vivre, le désir de savoir, la hardiesse de penser. Bientôt à la suite de Dante Alighieri, dont le génie condense tout le passé et prépare tout l'avenir, une foule de poètes, archéologues, savants, Pétrarque, Boccace, Alberti, Toscanelli, Lorenzo dé Medici, Palitien, ne vont cesser durant deux cents ans de travailler à

l'œuvre de vérité et de beauté d'où sortiront toutes les civilisations modernes.

Comment les sculpteurs et les peintres auraient-ils échappé à la contagion féconde d'une activité d'intelligences si extraordinaire? Quoi d'étonnant à ce qu'éveillés, fortifiés, éclairés, par ces éclatants appels de la foi et de la raison, forcément entraînés dans ce grand mouvement littéraire et scientifique, ils aient développé aussitôt des qualités particulières? C'est d'abord, dans les recherches techniques sur les formes et les mouvements, dans l'anatomie, la perspective, la lumière, plus de méthode et de suite, sinon plus de sensibilité. Ce sera ensuite par une sympathie atavique pour les ouvrages gréco-romains et byzantins répandus autour d'eux, un besoin impérieux de clarté dans la mise en scène plastique ou pittoresque, d'équilibre harmonieux dans le rythme linéaire ou coloré, d'expression forte ou aimable dans le mouvement des figures. Ce sera, enfin, sous l'action croissante de la cul-

ture humaniste, une liberté et une richesse d'imagination sans cesse alimentées par les apports variés de l'histoire et de la littérature.

Quelle que fût l'excellence des œuvres laissées par eux, en leurs pays, comment nos Français et nos Flamands n'auraient-ils donc pas été surpris et ravis en rencontrant les fresques de Giotto, des Lorenzetti, de fra Angelico, Masaccio, Filippo Lippi, Mantegna, Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli, les marbres et bronzes des grands Pisans, de Jacopo della Quercia, Ghiberti, Donatello, della Robbia, et de tant d'autres artistes incomparables? Comment ne se seraient-ils pas sentis exaltés et transformés par le contact de ces œuvres supérieures, par leur multiplicité, leur éclat, leur fraîcheur, alors que nous nous trouvons encore si émus devant les débris incomplets, altérés et fanés, de cette merveilleuse floraison? Quelle diversité de spectacles, quelle richesse dans les inventions, quelle liberté et quelle science dans la composition, quelle force ou quelle grâce dans

l'exécution, quelle sûreté dans le maniement de la matière employée !

Dans cet immense effort vers la perfection technique et la réalisation d'un idéal encyclopédique, ce qui attirait, séduisait, instruisait, exaltait, surtout, nos bons ancêtres, c'était, sous l'action combinée d'un amour passionné pour la nature vivante et d'une reprise non moins ardente de la pensée antique, la réapparition, cette fois décisive et définitive, dans le monde moderne, de l'idée de Beauté. Idée mystérieuse, indéfinissable, dont le monde gréco-romain avait vécu, dont il était mort, idée tenace et indestructible, que le Christianisme et l'Église avaient, en vain, par instants, maudite et cru proscrire, mais qui était redevenue, malgré elle ou par elle, son agent de propagande et d'édification populaires le plus actif et le plus durable. Beauté du rythme linéaire, beauté des harmonies colorées, beauté corporelle des êtres représentés, beauté morale et intellectuelle des sentiments et des passions

exprimés, tout cela, déjà, ne faisait plus qu'un pour les sculpteurs et les peintres d'Italie, tout cela s'affirmait, avec une maîtrise grandissante, dans la multitude innombrable déjà de leurs ouvrages, prodigalement répandus au dehors et au dedans de leurs églises et palais.

C'était surtout, dans l'étude et l'emploi de la forme humaine que cette affirmation se montrait, chaque jour, plus convaincue, sûre et audacieuse, séduisante ou imposante. Le foyer où montait cette grande flamme était la région principale où elle s'était, d'abord, rallumée, la Toscane, le pays des républiques turbulentes et querelleuses, et, dans la Toscane, cette étrange ville de Florence, où s'agitaient, depuis deux siècles, toutes les passions les plus contradictoires, en politique, en religion, en littérature, et qui avait fini par s'élever, implacablement triomphante, au-dessus de ses deux rivales, Pise et Sienne.

II

L'idée de beauté, infiniment variable, suivant la diversité de climats, de races, de religions, des états sociaux et politiques et autres circonstances, est toujours conçue par l'imagination libre des poètes avant d'être réalisée, dans la matière rebelle, par la main des artistes. Que ces poètes, exprimant la pensée populaire par les paroles ou par l'écriture, soient, tour à tour, les prêtres d'Égypte et des Indes, les prophètes de la Judée, les aèdes de l'Hellade, les visionnaires, théologiens, érudits, trouvères, troubadours du Moyen âge, ou les humanistes, archéologues et philosophes de la Renaissance, c'est, d'abord, dans leurs hymnes, légendes, récits, romans, que se forment les images dont les peintres et sculpteurs produiront et déve-

lopperont les types, par leurs visions personnelles, en des réalisations palpables.

Nulle part autant qu'à Florence ne s'exerça cette action de la littérature. De même que, durant tout le Moyen âge, dans le Nord, les Évangiles authentiques ou apocryphes, l'Apocalypse, les Légendaires, les Bestiaires, les traités ecclésiastiques, les chansons épiques et les fabliaux avaient été les sources fécondes de l'inspiration plastique et pittoresque ; de même, lors de la Renaissance florentine, les poètes, les archéologues, les conteurs, furent, pour les artistes, des conseillers et des collaborateurs excitant, alimentant, éclairant en eux cet enthousiasme pour la nature et pour la vie, cette ardeur dans la recherche de la vérité, cette aspiration vers un idéal de beauté toujours plus vivant, plus varié, plus expressif, plus grave ou plus charmant qui caractérisent, dans son ensemble, l'œuvre progressive des Florentins au XVe siècle.

L'idée de la Beauté, à vrai dire, n'avait

jamais complètement disparu en Italie. Nous en pouvons suivre les affaiblissements momentanés et les efforts intermittents de résurrection, dans une suite de mosaïques et de peintures, presque ininterrompue, depuis le ve jusqu'au xiie siècle. Les premiers grands artistes du xiiie siècle, Nicolo et Giovanni Pisano, Cimabue, Duccio, Giotto, ne sont pas, comme on l'a cru longtemps, des génies inattendus et spontanés; leur œuvre admirable est un aboutissement d'efforts antérieurs, soit indigènes, soit extérieurs, avant d'être le point de départ pour une évolution nouvelle.

L'action des peintres, en particulier, se trouvait bien préparée par celle de leurs précurseurs en littérature et en sculpture. Aux xie et xiie siècles, par ses troubadours provençaux, par ses trouvères de langue d'oïl, par ses imagiers et ses enlumineurs, autant que par ses architectes, la France des croisades, débordant sur le monde, avait pris, dans les lettres et les arts, comme dans la politique, la direction

générale de l'esprit européen qu'elle devait garder jusqu'à la mort de saint Louis. Les républiques italiennes, Venise, Gênes, Pise, Florence, plus précoces au point de vue pratique, s'étaient, pendant ce temps, enrichies par le commerce et l'industrie. Déjà avides de culture intellectuelle, Pise et Florence, devançant leurs rivales, n'avaient pas tardé à se mettre au courant du mouvement français, comme elles l'avaient toujours été des mouvements orientaux. Les débuts de la poésie et ceux de la sculpture en Toscane, témoignent d'une parenté étroite avec la littérature provençale et l'art nouveau répandu en Languedoc, Bourgogne Ile-de-France, soit par contacts et importations directs, soit par transmission siculo-normande.

Chez les uns comme chez les autres, l'idée de la Beauté, dès qu'elle reparaît, s'affine, s'épure, s'élève, se complique sous l'action des tempéraments et traditions indigènes, avec une rapidité extraordinaire. Pas besoin même d'attendre l'apparition de Dante pour trouver, dans les

Canzoni, *Ballate*, *Sonetti* de ses prédécesseurs, cette exaltation, successivement ou simultanément sensuelle et mystique pour les séductions féminines, éclater avec une précision d'analyse, plastique et colorée, qui prépare ou seconde l'effort de leurs frères, manieurs de ciseaux ou pinceaux. Les femmes qu'ils aiment ou croient aimer, aux pieds desquelles ils effeuillent, à loisir, les fleurs encore fraîches de leurs extases, illusions ou désespoirs, sont des créatures en chair et en os, belles et vives, de corps et d'âme. Quand Guido Cavalcanti nous présente son amie florentine, Monna Vanna, la *Primavera*, ou son amie toulousaine, rencontrée à la Daurade, dont les yeux l'ont pris parce qu'ils étaient les mêmes que ceux de Vanna, quand Cino da Pistoja nous parle de sa mystérieuse Selvaggia, les images qu'ils évoquent nous apparaissent sous des traits nets et vifs, d'une individualité certaine.

Avec Dante, ce prodigieux artiste, si habile à manier les verbes sonores, pleins et brillants,

expressions d'une vision ferme et intense, les images poétiques, nettement dessinées, chaudement colorées, prennent un relief et un éclat où s'associent enfin, dans une harmonie virile et douce, les deux qualités supérieures, en apparence incompatibles, du génie florentin : le sens aigu et profond des réalités vivantes au service d'une aspiration constante vers les synthèses expressives en vue de quelque idéal supérieur, dans le rêve, la pensée ou l'action.

Qu'on s'aventure dans un cercle de la *Divine Comédie*, qu'on parcoure la *Vita Nuova* ou les *Poésies lyriques*, on y rencontrera, à chaque pas, en relief sous une lumière terrestre ou céleste, toujours nettes et vives, des figures d'hommes ou de femmes, d'animaux, en des paysages clairement définis. Ces figures sont si vraies, d'une allure si juste, d'une expression si franche qu'elles semblent prêtes à se fixer sur un mur, sur une toile ou dans le marbre. Dessinateur lui-même, comme on sait, Alighieri n'attendit pas Giotto pour en faire l'épreuve.

Qui n'a relu, à la fin de la *Vita Nuova*, dans cette suite délicieuse de visions juvéniles, enchanteresses ou douloureuses, le passage où il raconte qu'un jour anniversaire de la mort de Béatrix, assis dans un lieu solitaire, et se souvenant d'elle, il dessinait un ange sur les tablettes. Quelques personnes s'arrêtent pour le regarder faire, des personnes de haut rang « qu'il convient d'honorer ». Il s'interrompt, se lève, les salue : « Je leur dis : « Il y avait « tout à l'heure un autre avec moi et j'y pen- « sais ». Puis eux partis, je retournai à mon ouvrage, à dessiner des figures d'anges, et, ce faisant, il me vint en l'idée de parler aussi en rimes... et je fis alors ce sonnet. »

Ce travail simultané d'art et de poésie, qui donne à ses conceptions un accent de vie expressive oublié depuis les Grecs, n'était pas particulier à Dante. La plupart des grands artistes florentins aux XIVe et XVe siècles, peintres, sculpteurs, architectes, furent, en même temps, des penseurs éprouvant parfois, comme lui, le

besoin de parler en vers après avoir parlé en lignes et couleurs, ou *vice versa*. N'avons-nous pas des canzoni et des sonnets de Giotto, d'Orcagna, de Brunellesco, Ghiberti, Alberti, Léonard de Vinci, Michel-Ange? Ne savons-nous pas que bien d'autres furent aussi bons poètes et excellents conteurs? De là, sans doute, chez les littérateurs et chez les artistes, le même effort pour exprimer toujours la beauté, à la fois par ses qualités extérieures et ses qualités intérieures, par le corps et par l'âme, pour réaliser, à nouveau, mais avec toute la complication et toute la grandeur des sentiments nouveaux développés par le christianisme, un idéal de l'homme aussi beau, mais plus sensible, que l'idéal héroïque rêvé par les poètes et réalisé par les artistes de l'Hellade.

L'individualité de la beauté humaine semble d'abord moins marquée dans les fresques de Giotto que dans les vers de son ami Dante Alighieri. Le génie du peintre est-il donc inférieur au génie du poète? Non, mais la matière

qu'il manie a été moins travaillée par ses prédécesseurs immédiats que ne l'a été la matière poétique par les Français de langue d'oïl et de langue d'oc, les Siciliens, les Bolonais et les Toscans. Tout son effort porte sur la mise en scène de ses narrations épiques, sur les attidudes et gesticulations significatives de ses acteurs. La beauté de leurs attitudes et de leurs gestes varie merveilleusement suivant les sujets, comme elle varie dans la nature. Pour la beauté des visages, moins importante à distance en des peintures monumentales et dans des spectacles si émouvants, il se contente d'une correction plus sévère et d'une régularité plus noble que chez ses prédécesseurs. Malgré de notables différences entre ses Vierges et Saintes d'Assise, de Florence, de Padoue, son type féminin, de tradition classique, reste un peu monotone. Chez quelques-uns de ses successeurs, il tournerait vite à la banalité disgracieuse, si Giottino, Puccio Capanna, Giovanni da Milano, Antonio Veneziano et surtout les

Siennois, ne s'efforçaient, déjà par instants, d'introduire dans les visages de leurs acteurs une beauté plus saisissante et pénétrante, par une plus grande vérité d'observation et d'étude, et, par conséquent, plus de variété et d'émotion.

Les sculpteurs, cette fois encore, avaient marché plus vite que les peintres, et d'abord, Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Tino di Camaino, puis Andrea Pisano, tous apparentés à leurs confrères de France. Giovanni, plus inégal et tourmenté, mais aussi plus hardi, recherchait l'effet dramatique jusqu'en ses plus âpres violences. Les autres préféraient, dans la souplesse et l'élégance des formes, dans la clarté et la simplicité des actions, l'harmonie expressive des ensembles. Tous les quatre simultanément ou successivement préparaient et hâtaient l'évolution naturaliste et imaginative, tous les quatre ayant déjà dégagé une beauté plus vive et plus communicative d'une vérité mieux observée. Giovanni même, avec une intelligence plus libre des exemples anti-

ques, avait, dans sa figurine de la *Tempérance* (groupe des *Quatre Vertus*), donné, en Italie, à Pise, le premier exemple de la beauté sans voiles étudiée sur le vif, sous le coup d'une émotion esthétique en face de quelque fragment gréco-romain.

Cette réapparition franche de la nudité d'Aphrodite, sous prétexte de symbolisme chrétien, ne tarda pas à susciter des imitateurs. La grâce et la force du corps humain ont toujours été et seront toujours une tentation irrésistible pour les sculpteurs amoureux des formes. C'est à cette opiniâtre séduction qu'il faut attribuer, durant les plus sombres périodes du Moyen âge, la persistance prépondérante, souvent fort inattendue, dans les bas-reliefs funéraires ou décoratifs, de certains motifs bibliques ou évangéliques justifiant la présence de figures nues et l'usage des réminiscences antiques : *Adam* et *Ève*, *Daniel* dans la fosse aux lions, *Jonas* sous le térébinthe, *Isaac* sur l'autel. *Le Jugement Dernier*, surtout, avec sa

Résurrection des morts, leur offrait par la grandeur de la scène et la multiplicité des acteurs, un champ illimité d'essais et d'études. De bonne heure, nos sculpteurs français, on le sait, s'y excercèrent avec activité. Dès le XIIe siècle, à Conques, on surprend quelque tentatives encore bien maladroites et informes, mais au XIIIe siècle, la conception et la technique s'enhardissent rapidement, et le progrès s'affirme par une correction croissante.

Peut-on être surpris de voir, quelque temps après, des élèves, florentins ou siennois, de Giovanni et d'Andrea Pisano, mêlés à des collaborateurs ultramontains, répandre, en l'élargissant, ce sujet populaire et le développer en plusieurs tableaux de marbre sur la façade polychrome de l'éblouissante cathédrale d'Orvieto? Dans ces exquis bas-reliefs, décidément, comme à Florence sur les portes du Baptistère et sur la base du Campanile, se manifeste, attentif et conscient, l'amour esthétique de la beauté, d'une beauté souple et

vive, élégante et fine, intelligente et tendre.

Avec quelle variété, quelle délicatesse se révèle déjà cet amour dans la multitude des figurines, nues ou drapées, qui s'agitent, gesticulent, prient et pleurent, chantent ou blasphèment entre les cadres formés par les entrelacs des branches grimpantes! L'esprit grec des terres cuites de Tanagra et des lécythes attiques, par une mystérieuse transmission à travers des siècles d'oubli, semble animer de nouveau les évocations toscanes. L'âme antique, l'âme impérissable opère ici, comme elle avait déjà si bien fait sur les bas-reliefs familiers de nos portails et piliers à Chartres, Paris, Amiens, Reims, etc., renouvelant cet accord de la grâce païenne et de la sensibilité chrétienne déjà préparé et parfois accompli, aux IVe et Ve siècles, par les fresquistes, marbriers, ivoiriers de l'église primitive, mais depuis longtemps presque oublié dans le chaos des invasions et des installations barbares.

Les peintres, çà et là, à Sienne par Simone Martini et les Lorenzetti, à Florence, par Orcagna, rivalisent avec les sculpteurs et accélèrent le mouvement. Les poétiques compositions de la chapelle des Espagnols et de la chapelle Strozzi à Santa Maria de Florence, du Palais Public à Sienne, du Campo Santo, à Pise, offrent un grand nombre de figures, viriles ou féminines, historiques ou allégoriques, d'une beauté naturelle et bien caractérisée. Néanmoins, en général, les Giottesques tâtonnent encore, gênés par leurs incertitudes techniques et s'en tiennent, le plus souvent, à des traditions de style synthétique et sommaire. Ils ne pensent que par hasard à faire de la beauté, beauté du corps, des visages, du décor, du rythme linéaire, de l'harmonie colorée, l'objet principal de leurs recherches et l'attrait supérieur de leurs ouvrages.

Il fallut, pour tout changer, la nouvelle poussée, plus générale et plus ardente, donnée, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, par les

poètes, les érudits, les archéologues, les collectionneurs, sous l'impulsion de Pétrarque et de Boccace. Dans Pétrarque, la beauté de Laure s'analyse avec une précision de détails et une richesse d'émotions sensuelles et sentimentales que le monde moderne n'oubliera plus. Quant à Boccace, ce prodigieux polyphile et polygraphe, son rôle dans cette évolution est plus décisif et plus considérable encore. Déjà, dans ce scandaleux et admirable *Décaméron*, que de tableaux vivants, d'un relief net et vif, d'une couleur brillante et chaude! Mais combien plus d'étonnantes descriptions, de claires visions, d'intelligence de la nature, d'analyses émues des êtres et des choses dans ses œuvres d'imagination, poésies et romans, la *Teseide*, le *Ninfale Fiesolano*, la *Fiammetta*, l'*Ameto* surtout! Dans ce dernier livre apparaissent, déjà délicieusement parés ou savamment déshabillés, les héros et les héroïnes paganisés dont s'engouera bientôt l'imagination florentine. Presque un siècle avant Botticelli, Ameto, dans

la campagne florentine, avait rencontré les Nymphes de la Primavera : « La plus belle avait les cheveux enroulés autour de la tête d'une façon étrange, et retenus, contre les souffles de l'air pur, par un nœud élégant d'or léger, de même couleur qu'eux. Elle portait une couronne de lierre très vert, arraché à son ormeau favori, sous laquelle s'étendait un large front (le front florentin, le front des femmes de Verrocchio et Ghirlandajo, celui de Béatrix et de la Joconde), lisse et blanc, sans un pli, avec, au-dessous, des sourcils très minces, en forme d'arcs, couleur du Styx, qu'accompagnent, ni trop cachés, ni trop saillants, deux yeux, deux lumières divines, vifs, aux aguets, d'une fierté décente ».

Suivent les descriptions minutieuses du nez, de la bouche, du menton, « marqué d'une petite fossette, d'où les yeux peuvent descendre pour contempler le cou blanc et délicat, les épaules droites et égales, le tout si beau,

correspondant si bien au reste, qu'on est attiré par force de ceci à cela.... » Même admiration pour « les parties couvertes du corps, ses légers reliefs, au-dessus de la ceinture, sous une robe très mince, couleur de flamme, ne cachant rien de la forme des seins qui, résistant à la draperie souple, affirmant franchement leur solidité. Les bras ouverts, de la grosseur voulue, serrés dans le beau vêtement, montrant les mains plus pleines, mais délicates, aux doigts très longs, ornées d'anneaux précieux, qu'Ameto voudrait voir tendre par elle vers lui plutôt que vers tout autre ». La voilà bien, déjà aussi, cette belle main florentine, longue, blanche, souple, expressive, qu'ont admirée, célébrée, chantée, modelée tous les poètes d'Italie, depuis Giusto de Conti, Laurent de Médicis, Politien jusqu'à M. d'Annunzio, tous ses sculpteurs et ses peintres depuis Botticelli et Léonard.

En même temps que les poètes et les conteurs surexcitaient ainsi l'imagination de leurs

compatriotes, déjà si portés, par tempérament, aux exaltations de l'amour sensuel ou rêveur, tous les autres lettrés et humanistes, érudits, professeurs, hommes d'État, riches bourgeois, concouraient à l'étendre et l'enrichir par leur passion croissante pour les œuvres de l'Antiquité païenne. Dans l'Université florentine. réorganisée en 1385 et 1387, où la plupart des professeurs sont étrangers, le Grec Chrysoloras explique à Santa Maria del Fiore, publiquement, le dimanche, la *Divine Comédie* en l'accompagnant de commentaires.

La recherche, à grands frais, jusqu'en Grèce et en Orient, des manuscrits grecs et latins, et des ouvrages de l'art antique, est une passion générale et si ardente qu'on s'endette, se ruine, expose sa vie, sans plainte ni remords, pour la satisfaire. Donato Acciajuoli, Giannozzo Manetti, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Ambrogio Traversari, chercheurs et traducteurs infatigables de manuscrits, sont aussi des archéologues. Leurs cabinets de collectionneurs

et bibliophiles sont célèbres. Le plus riche de tous est celui de Niccolo Niccoli, qui meurt insolvable. Rachetée par Cosme de Médicis, sa librairie, conservée au couvent de Saint-Marc, y sera, suivant ses vœux, ouverte au public.

Les artistes, naturellement, ne sont pas moins avides de retrouver l'extase de la beauté dans les débris qu'on exhume de toutes parts. On sait l'enthousiasme de Brunellesco et de Donatello, admirant, dessinant, mesurant, à Rome, parmi les amoncellements inexplorés des ruines, et celui de Ghiberti pour la statue de Vénus, autrefois trouvée à Florence, qu'il allait voir à Ferrare dans la collection du marquis d'Este : « Elle a d'infinies douceurs que les yeux mêmes ne peuvent saisir, ni sous la forte lumière, ni sous la tempérée; la main seule peut les trouver par le toucher. » Même admiration pour l'Hermaphrodite conservé à Rome, dans l'église Santa Cecilia. C'est par la sculpture que le culte de la beauté, dans la décomposition du monde antique, avait

longtemps résisté aux malédictions chrétiennes, c'est par la sculpture qu'il s'impose de nouveau, au monde de la Renaissance. La population de Florence, active, passionnée, riche et prospère, cultivée et cosmopolite, avide des fêtes et de spectacles, de promenades et de réunions, de lectures et de discussions, n'eut point de peine à suivre le mouvement.

III

Ce sentiment d'une beauté, plus personnelle et plus délicate, qu'Orcagna, sculpteur et peintre, avait, sinon introduit, du moins plus clairement affirmé que ses prédécesseurs, dans son *Tabernacle* d'Or San Michele et son *Paradis* de Santa Maria Novella, dès le milieu du XIV[e] siècle se répandait de tous côtés. Nino Pisano, mort la même année qu'Orcagna, et son compatriote Balduccio inclinaient même déjà, dans leurs Vierges et Saintes en marbre, si douces et gra-

cieuses, vers un certain maniérisme sentimental. La mode et le progrès de l'orfèvrerie, art patient et précieux de recherches fines et précises, mais forcément enclin aux minuties et aux sécheresses de détail, contribuèrent, d'autre part, à la fois aux progrès de la technique et à l'affaiblissement du style.

Les derniers fresquistes giottesques, Giovanni da Milano, Antonio Vite, Starnina, Spinello Spinelli, ne sont pas, tant s'en faut, indifférents au mouvement général. Les figures vivantes, expressives par la physionomie comme par le geste, avec des visées d'exactitude et d'élégance, ne sont pas rares dans leurs compositions narratives. Mais la rapidité qu'ils apportent à l'exécution de ces vastes poèmes ne leur laisse guère le temps de traiter le morceau avec le même soin.

C'est alors que la grande poussée d'un naturalisme plus viril et plus hardi, déjà florissant dans l'Ile-de-France, dans les Flandres, et surtout en Bourgogne, vint donner au génie

italien une nouvelle secousse. Les Florentins, les mieux préparés par leur culture littéraire et leur esprit pratique, en profitèrent, les premiers. Grâce à leurs habitudes méthodiques, ils reprirent la direction européenne des arts que la France. en proie aux calamités de l'invasion étrangère et des discordes civiles, allait perdre pour un temps.

Dans ce retour ardent et rapide vers la nature et les grandes traditions, vers la Vérité et vers la Beauté, les fidèles servants de l'art ecclésiastique apportent autant de foi que les libres innovateurs de l'art mondain. Masolino da Panicale, fra Giovanni da Fiesole, A. del Castagno, Paolo Uccello, Masaccio vont, par un commun effort, plus réfléchi et réaliste chez les uns, plus spontané et idéaliste chez les autres, compléter et parer la figure humaine, drapée, costumée ou nue, de toutes les beautés que leur offre la vie agissante et pensante. Dans cette glorieuse émulation, ce sera fra Giovanni da Fiesole, dominicain, le plus pieux

des chrétiens, qui alliera le plus naïvement, le plus heureusement, la sensibilité de l'âme à la justesse de l'œil. C'est lui qui transmettra, même aux plus fervents successeurs de Masaccio, aux naturalistes les plus résolus, à Filippo Lippi, à Benozzo Gozzoli, à Andrea Verrocchio, et, par eux, à Botticelli, Pérugin, Ghirlandajo, Signorelli, une sincérité d'amour si grave et simple, si pure et noble, pour toutes les créatures, qu'elle purifiera et poétisera même leurs œuvres les moins religieuses.

D'ailleurs, comme au siècle précédent, sur le terrain technique, les pétrisseurs d'argile, tailleurs de marbre, fondeurs de métaux, ont déjà pris les devants. On le vit bien, dès 1405, dans le concours ouvert par la République, pour les secondes portes du Baptistère. Les projets de Niccolo d'Arezzo et de Jacopo della Quercia n'existent plus, mais les travaux contemporains des mêmes artistes nous éclairent assez sur la valeur de leur initiative à cette époque. Quant aux deux bas-reliefs primés, ceux de

Ghiberti et Brunellesco, conservés au Bargello, ce sont deux pièces qui parlent haut, avec même franchise, deux vraies déclarations de principes décisifs et féconds.

Dans l'idée et dans la forme s'y affirment les deux qualités foncières et simultanées du génie local : l'intelligence et le besoin de la Vérité, le sentiment et le désir de la Beauté. Suivant que ces deux tendances s'associeront, en des proportions diverses, les œuvres florentines prendront un caractère plus ou moins marqué de réalisme et de vigueur, d'idéalisme et d'élégance ; mais, dès lors, on ne les voit plus guère se séparer. Dès lors sont largement rouvertes ces deux sources fraîches de la Poésie et de la Science, d'où descendront, durant tout le siècle, les deux courants clairs d'imagination, l'un grandiose et impétueux, l'autre paisible et charmant, qui sous les mêmes souffles de nature et de tradition, d'actualité et d'antiquité, précipiteront leurs flots sans cesse grossis, pour former cette mer profonde où les Arts de la

Renaissance classique et les Arts modernes ne cesseront de puiser, se rafraîchir, se fortifier.

Le sujet donné pour ce concours par la Seigneurie et l'art des Marchands était le *Sacrifice d'Abraham.* Cinq figures : Abraham et son fils, deux serviteurs, un Ange, avec un âne et un bouc, à grouper, en bas-relief, dans un cadre quadrilobé. Or, dans les ouvrages des deux concurrents, Brunellesco et Ghiberti, on peut constater, à première vue, même effort heureux de mise en scène, de justesse expressive dans l'attitude et le geste des acteurs, même désir de prouver sa science dans la facture des nus, des raccourcis, des étoffes, des pelages. Chez les deux, l'Antiquité ressuscite dans le piédestal sculpté, la pose d'Isaac agenouillé, souvenirs des sarcophages romains, etc. Chez les deux, pour l'ensemble, heureusement, survit aussi l'émotion, sincère et dramatique, du Moyen âge, des Français et des Pisans, fortifiée, enhardie, par une expérience plus attentive.

Brunellesco et Ghiberti ont le même âge, à quelques mois près, vingt-cinq ans. Tous deux sont apprentis orfèvres. Mais Brunellesco, d'intelligence plus étendue et ambitieuse, pressent déjà son génie architectural. Ghiberti, plus délicat et patient, amateur d'élégances harmonieuses, associe déjà la recherche pittoresque à la recherche plastique. Chez l'un un atavisme étrusque et latin qui va bientôt passionnément se réveiller dans les ruines de Rome, chez l'autre une mystérieuse affinité avec la Grèce qui va lui faire, avant tout autre, distinguer la grâce attique de la pesanteur romaine. Dès ce jour, en vérité, chacun d'eux jalonne, d'avance, les deux routes, tantôt parallèles, tantôt réunies, par lesquelles les sculpteurs vont marcher vers un commun idéal de beauté.

Chez Brunellesco, plus réaliste et plus pathétique, la composition, fortement équilibrée, pose au premier plan le grand âne, qui devient un personnage important, et lui superpose,

dans une intention pyramidale, en plein centre, comme sur une base immobile, l'adolescent agenouillé devant l'autel : c'est, à la fois, une conception de constructeur et de sculpteur anatomiste. Chez Ghiberti, plus sensible et plus spontané, l'âne, le bélier, les serviteurs, s'éparpillent au contraire et s'effacent pour laisser les rôles principaux et saillants au sacrificateur et à sa victime : conception de narrateur et de sculpteur peintre. Chez Brunellesco, l'Isaac, vigoureux et nerveux, redressant le genou, se débat, résiste, semble crier au secours, tandis que son implacable père, d'un élan brusque, d'un geste fanatique, lui serrant d'une main la gorge, lui plonge, de l'autre, comme un boucher, le couteau si avant que l'Ange, descendu en hâte du ciel, a peine à lui retenir le bras. Chez Ghiberti, au contraire, l'adolescent, résigné, avec toute la douceur fière d'un néophyte martyr ou d'un jeune Apollon, posé tranquillement sur les deux genoux, les mains derrière le dos, les yeux au

ciel, s'offre résolument, presque joyeusement, au sacrifice. C'est, cette fois, Abraham qui hésite, le fer suspendu au-dessus de son fils, comme s'il attendait, en effet, sa grâce ; l'Ange, de très loin, n'a qu'à faire un signe pour que le meurtre ne soit pas accompli. La beauté de l'adolescent est musculeuse et mouvementée chez le premier, souple et calme chez le second. Ces deux Isaac sont ainsi deux points de départ, deux types d'où sortiront ces innombrables représentations d'adolescents héroïques, les saints Jean-Baptiste, les David, les saints Georges, les saints Sébastien dans lesquels les *Quattrocentisti*, sculpteurs et peintres, s'efforceront d'associer la noblesse morale et l'ardeur passionnée, avec la vigueur élégante des formes juvéniles.

En présence de ces deux œuvres, si méritantes et si diverses, on comprend la longue hésitation des jurés. Ce fut, on le sait, Brunellesco lui-même qui les tira d'embarras, en proclamant la supériorité de son rival à qui fut

confiée l'exécution des Portes de bronze terminées en 1424.

Le génie plastique de Brunellesco, qu'il sacrifiait lui-même à son génie scientifique, allait d'ailleurs revivre en son jeune ami Donatello. C'est vraiment Donatello qui pousse la passion du naturalisme dramatique jusqu'à ses conséquences extrêmes, avec l'ardeur la plus infatigable et la supériorité la plus constante. Entre ses mains, la beauté de l'homme et de la femme, de l'enfant et du vieillard, drapée ou nue, chrétienne ou païenne, réelle ou poétique, ne cesse de prendre, durant un demi-siècle, des aspects extraordinairement variés et inattendus. Les dons d'émotion et d'observation, de naturel et de fantaisie s'associent chez lui avec une aisance miraculeuse. Nul ne réalise, avec plus de vigueur ou de charme, toutes les formes changeantes de l'idéal compliqué de la société florentine.

Cette société, en vérité, nous paraît, de loin, bien étrange par ses contrastes ; chrétienne de

pratique, païenne de mœurs, sensuelle et mystique. On y voit resplendir d'admirables vertus; on y voit s'étaler des vices infâmes. C'est une fermentation confuse d'avenir qui rappelle, par son mélange de grandeurs et de corruptions, la civilisation finissante du monde romain et qui annonce les civilisations inquiètes de notre monde moderne. Vis-à-vis du fougueux Donatello, le doux Ghiberti pouvait donc y suivre en paix sa route harmonieuse, et réconcilier, dans ses élégances discrètes, avec un charme attendri, comme des sœurs trop longtemps séparées, les innocentes vierges des Catacombes et les souriantes déesses de l'Hellade.

Ghiberti et Donatello deviennent, désormais, pour les sculpteurs, des guides indiscutés. Suivant les tempéraments, tous se rapprochent plus ou moins, soit de l'un ou de l'autre, soit des deux à la fois. C'est la simplicité pure de Ghiberti qui se développera, plus familière et plus populaire, chez Luca della Robia et ses parents, et s'amollira, plus incertaine et plus

maniérée, chez Mino da Fiesole, les Rossellini, Matteo Civitali, etc. C'est l'énergie des attitudes, la vivacité et la fierté des expressions, la franchise puissante de l'exécution, caractères typiques de Donatello, qui se transmettront par les Pollajuoli, et surtout par Verrocchio, à Léonard et Michel-Ange.

Tous, d'ailleurs, bronziers scrupuleux aiguisant, avec amour, les accents du métal, marbriers délicats, caressant voluptueusement les douceurs lumineuses du Carrare, tous sont admirables, tous se valent dès qu'ils analysent directement la personne humaine. Dans toutes leurs effigies, statues ou bustes de contemporains vivants ou défunts, debout ou gisants, la vie physique et morale s'exprime, avec une égale intensité. Ils savent faire jaillir, même des têtes les plus ingrates, déformées, vieillies, affreuses, une inexprimable joie de beauté par la franchise virile, émouvante et parlante de leur vérité (bustes de *Brunellesco*, *Niccolo da Uzzano*, *Matteo Palmieri*, *Filippo Strozzi*, etc.).

A plus forte raison, quelle saveur et quel charme dans ces affirmations de réalité, lorsqu'elles nous apparaissent sous des formes aussi gracieuses et attirantes, que celles de la *Marietta Strozzi* par Desiderio, de *la Dame aux Fleurs* par Verrocchio, et qu'elles se manifestent encore, plus ou moins exaltées ou épurées, dans les innombrables et délicieuses Madones dont les célestes beautés se renouvellent et se modifient à l'infini, grâce à cette insatiable admiration des artistes pour la beauté terrestre.

Toutefois, ce n'est guère avant la rentrée triomphale, en 1434, de Cosme de Médicis, le chef exilé du parti populaire, le protecteur déclaré des humanistes, que s'affirme hardiment, dans une réaction passionnée vers les lettres et les œuvres antiques, cette recherche savante de la beauté individuelle, alliée d'abord à la beauté expressive, mais affectant bientôt des tendances séparatistes. Jusque-là, la nudité n'avait guère réapparu que sous des formes

sommaires, par des indications naïves ou grossières, presque toujours justifiée par un motif biblique ou évangélique. Masolino da Panicale, puis Masaccio, entre 1420 et 1428, dans les fresques du Carmine, rompent les premiers avec les formules usées, en étudiant leurs figures d'après des modèles vivants. A la même heure, en Flandre, à Saint-Bavon de Gand, les frères Hubert et Jean van Eyck, faisaient poser, comme eux, avec un égal génie, un *Adam* et une *Ève*, dans un état de nature plus libre encore, sur les volets du *Triomphe de l'Agneau* terminé en 1432.

Si l'on trouve là une preuve nouvelle de cet internationalisme actif et constant d'où sont sorties toutes les évolutions régionales des arts en Europe, depuis le Moyen âge et la Renaissance jusqu'à nos jours, on doit également y constater, une fois de plus, les différences foncières et persistantes qui, durant ces évolutions communes, distinguent le génie méridional du génie septentrional.

Rien de plus intéressant à comparer que les fresques à la détrempe de Florence, toujours en place, avec les panneaux peints à l'huile de Gand (Musée de Bruxelles). Pour la hardiesse du rendu matériel, la sûreté de l'armature osseuse, l'exactitude de l'enveloppe charnue, c'est le praticien flamand qui triomphe. Et cette supériorité matérielle resterait peut-être éclatante encore, même si les murailles du Carmine avaient mieux conservé leurs images moins résistantes et confiées plus vite à des enduits fragiles. L'Homme et la Femme, face à face, de loin, se regardant à peine, semblent des modèles, debout sur leurs selles, dont l'œil aigu et le sûr pinceau de l'artiste ont reproduit, avec un scrupule impitoyable, les formes et les couleurs dans toutes leurs crudités. Comme rendu, en trompe-l'œil, des reliefs, des chairs tendres ou dures, pâles ou brunes, fraîches ou fauves, suivant les membres, c'est extraordinaire; on n'a jamais fait mieux.

L'Adam et l'Ève de Masolino, eux, dialoguent

dans le Paradis! Minces et longs, encore vacillants sur des pieds incertains; ils semblent bien mous à côté des plébéiens flamands. Mais quel instinct déjà sûr de l'harmonie plastique et d'une vie active dans les gestes et les visages où la beauté naturelle de la race indigène déjà se précise et s'exalte avec un attrait grave et pur, dans cette scène de séduction conjugale! Avec Masaccio le pas décisif est franchi. Robustes et charnus, ses deux coupables, chassés de l'Eden par l'Archange, rompent énergiquement avec toute mollesse. Les profonds désespoirs de ces deux beaux êtres s'expriment par des gestes si expressifs, des physionomies si tragiques, dans leur fuite épeurée sous les menaces du céleste Justicier qu'aucun artiste, depuis, n'a su ou pu en trouver de plus justes. Raphaël se contentera d'attendrir cette épopée douloureuse. Michel-Ange n'a pas osé la reprendre.

Dès ce moment, à Florence, se développait, en même temps que la prospérité commerciale,

et financière, le goût du plaisir et des fêtes, publiques et privées, dans lesquelles la force et la grâce, l'élégance et le luxe des jeunes gens et des jeunes femmes exaltaient ce sens de la beauté, si aigu déjà par tempérament et par tradition. Toutes les réglementations somptuaires, multipliées par le puritanisme religieux ou la jalousie démocratique, tombaient en désuétude. Les humanistes, de plus en plus nombreux, fureteurs d'archives, traducteurs de manuscrits, orateurs de la République, professeurs au Studio, collectionneurs, archéologues, philologues, poètes, nouvellistes, ne cessaient de vanter, de découvrir et d'offrir aux imaginations avides les irrésistibles séductions de la littérature et des arts antiques. C'étaient, par eux, une fermentation sensuelle et passionnée qui s'ajoutait chaque jour, en des esprits et des cœurs déjà bien échauffés, à leur habituelle exaltation religieuse et mystique, pour les agiter d'aspirations nouvelles.

Le régime oligarchique et éclairé des

Albizzi avait, naguère, conservé les fortes et morales traditions du siècle précédent. Ses grands encouragements avaient été réservés aux œuvres de beauté publique, Portes du Baptistère, Coupole de Santa Maria del Fiore, etc. Les fêtes, comme les vêtements et les jeux, gardaient alors un caractère de gravité décente. « En 1428 », nous dit le bon libraire, Vespasiano dé Bisticci, « au passage des ambassadeurs impériaux la ville était en tout florissante. » La réception fut splendide. Au grand bal donné sur la place de la Seigneurie, on vit toutes les femmes de Florence « si belles de corps, mais encore plus d'esprit, et si bien parées, avec tant de perles et de joyaux, que c'était merveille à voir. Leurs robes n'étaient pas décolletées, comme elles sont aujourd'hui, mais avec des collerettes, et, d'ailleurs, très attrayantes et très ornées. La ville parut aux ambassadeurs un autre monde, à cause du grand nombre d'hommes nobles et respectables qui s'y trouvaient, et aussi de très

belles dames, tant de corps que d'esprit, car n'en déplaise à toutes les dames d'Italie, Florence avait alors les plus belles et honnêtes dames qu'on y pût trouver, et c'était, par tout le monde, leur renommée ».

Beauté du corps, beauté de l'intelligence, beauté du cœur, depuis longtemps, cela ne se sépare plus dans l'idéal toscan et ne s'en séparera jamais. Seules, les beautés de l'âme, sa pureté, sa noblesse, vont subir, par instants, quelques éclipses. La mainmise, avec une patience tenace, sur un pouvoir presque absolu, sans titres apparents, par Cosme de Médicis, chef du parti populaire, accélère, en effet, rapidement à partir de 1434, par une évolution décisive de libre pensée, la corruption des vieilles mœurs et les développements de l'art profane et mondain.

Durant les trente années de cette dictature savante, les Florentins, heureux de l'accalmie après tant de convulsions, se croyant toujours ou feignant de se croire en république, con-

nurent la plus belle floraison intellectuelle et imaginative, qu'on eût vue en Europe, depuis celle d'Athènes au temps de Périclès. Autour de Cosme, tous les chefs des riches maisons, les Ruccellaï, les Pucci, les Pitti, les Tornabuoni, les Martelli, les Strozzi, etc., passionnés, comme lui, pour la grande culture littéraire et scientifique, rivalisent de ferveur dans leurs encouragements aux artistes et aux savants. Néanmoins, ce fut toujours Cosme, employant, à son gré, les institutions publiques asservies à sa fortune, trouvant, dans cet enthousiasme général pour tous les plaisirs de l'intelligence et des sens, un instrument glorieux et sûr de domination, qui mena ce mouvement avec le plus de suite et de prestige.

Depuis 1434 jusqu'à 1464, ce ne sont que fondations pieuses ou savantes, constructions publiques ou privées, encouragements, subsides, commandes, à tous ceux qui étudient, écrivent, parlent, à tous ceux qui savent bâtir, peindre, sculpter. Les fêtes de la beauté, aris-

tocratiques ou plébéiennes, se succèdent et se prolongent en toute occasion, sous tous les prétextes. En 1436, fastueuse réception du grand condottière Fr. Sforza, tournois, bals de jour et de nuit, joutes, durant plusieurs jours. Cette république jouisseuse et pacifique d'hommes d'affaires et d'hommes de joie, où le métier des armes est méprisé, a besoin de ces entrepreneurs militaires qui vendent, souvent à faux poids, une victoire tarifée au plus offrant. En 1435, P Uccello peindra, sur un mur de la Cathédrale, l'effigie équestre d'un de ces mercenaires internationaux, l'un des plus âpres, l'Anglais John Hawkwood.

En 1437, aux frais de Cosme, Michelozzo Michelozzi édifie le couvent de Saint-Marc, où bientôt, toujours aux frais de Cosme, s'ouvrira, avec les manuscrits de Niccolo Niccoli, la première bibliothèque publique. En 1439, transport à Florence du Concile de Ferrare, avec l'empereur d'Orient, Jean Paléologue, et son fastueux cortège, prélats et savants, dont plu-

sieurs deviennent les conseillers de Cosme pour l'établissement de l'Académie platonicienne. En 1441, afin de donner, en même temps qu'au réveil des littératures antiques, un élan nécessaire à la rénovation de la littérature nationale, concours public de poésie toscane, organisé par L.-B. Alberti, philologue, poète, mathématicien, architecte, peintre, sculpteur, théoricien des arts, le type le plus complet du génie universel avant Léonard. En 1452, réception de l'empereur Frédéric III, en 1454, du duc Jean de Calabre, fils de René d'Anjou; en 1456, célébration de la victoire de Jean Hunyade à Belgrade; en 1459, passage de G. Galéazzo, fils du duc de Milan, avec 300 cavaliers, et, quelques semaines après, du pape humaniste Pie II. Cette fois, les fêtes, au soleil et aux flambeaux, durent cinq jours, avec tournois, joutes, courses de taureaux, combats de fauves, processions, représentations de mystères, bals, et, partout, *belle feste di donne*.

En 1463, entrée triomphale de la reine de

Chypre et nouvelles fêtes au retour des ambassadeurs envoyés à Tours pour féliciter, à son avènement, le roi de France, Louis XI. En 1463, passage d'Ippolita Sforza. En toutes ces occasions, architectes, peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, orateurs, lettrés, savants, rivalisent d'activité dans l'invention et l'exécution des décorations de rues et palais, costumes, représentations dramatiques, cortèges allégoriques, divertissements qui peuvent surexciter, sous un ciel chaud, dans une population ardente et gaie, tous les enivrements de l'imagination.

Le centre officiel des réjouissances est le Palazzo Vecchio, où le Médicis, absent ou présent, règne, en fait, par les conseils et commissions, tous composés de ses associés, obligés, débiteurs. Cependant, le centre réel des inspirations et des exemples est son palais de la Via Larga, où Cosme habite avec sa famille. L'édifice, construit par Michelozzo (1440-1443), devient un type d'art national pour la jeune Renaissance en Italie, aux heures même où

l'hôtel élevé, dans Bourges, par Jacques Cœur, l'argentier, correspondant et émule du banquier florentin, devient un modèle pour la jeune Renaissance française. Là se réunit, là discute et travaille, sous la protection indulgente et familière de patrons éclairés, toute la nouvelle génération d'érudits, lettrés, artistes qui, par l'amour et l'étude simultanés de la Nature et de l'Histoire, l'amour du présent et l'admiration du passé, vont émanciper la pensée moderne et renouveler l'âme du monde.

Dès l'entrée, dans la cour, sous les galeries, quelques sarcophages et autres débris gréco-romains, recueillis par les ancêtres, accueillent les clients et les hôtes par ce sourire vénéré de grâce ou de grandeur auquel nul ne résiste. Sur les murailles même, au-dessus, Donatello, le favori de la maison, revenant de Rome, en huit bas-reliefs, a sculpté des scènes mythologiques d'après les médailles de Cosme; et ces libres traductions préparent les curieux à l'intelligence des originaux conservés dans le

cabinet du patron. Dans cette même cour se dressent, vers 1445, par les mains du même Donatello, le svelte et vif *David*, le jeune pâtre héroïque, souriant, doux vainqueur sous son chapeau fleuri ; et, plus tard, la *Judith* tragique, égorgeant sans pitié Holopherne, sur ce piédestal ironique où se bousculent, en une folle sarabande, des Amours avinés. L'infatigable sculpteur, en pleine effervescence d'enthousiasme pour la vie et la beauté, peuplait alors, en même temps, de chefs-d'œuvre bien différents la cathédrale républicaine (*Danse des Anges* sur les parapets de l'orgue) et l'église paroissiale des Médicis (*Discussions des Docteurs* sur les portes de la Sacristie, *Tombeau de Jean de Médicis*, etc.).

L'intérieur du palais était plus riche encore que l'extérieur. Dans les appartements, sur les murs, lambris, dossiers des stalles, lits et coffres, Dello et d'autres avaient peint des fantaisies mythologiques, d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, et Pollajuolo des luttes

d'animaux et des combats d'hommes nus. Tandis que les coryphées de l'école scientifique, anatomique, archéologique, faisaient du logis un panthéon éclectique, les servants fidèles de l'idéal mystique et de la poésie pure n'y étaient pas moins employés. Fra Angelico y précédera Benozzo Gozzoli. Mais l'enfant gâté de la maison, le bohême insouciant et prodigue qu'on y aime le mieux, pour lequel on a les plus grandes indulgences, c'est le moine émancipé, presque défroqué, fra Filippo Lippi. Celui-là mêle le profane et le sacré, transforme en vierges les amoureuses, fait bouleverser les traditions par la nature, avec une inconscience féconde de sensibilité et une chaleur supérieure de talent qui font de lui le révolutionnaire le plus efficace dans cette insurrection des joies de vivre contre les mélancolies du Moyen âge.

Ses œuvres dans le palais de Cosme ont disparu, mais c'est pour les Médicis qu'il peignit dans la cathédrale de Prato deux séries

de fresques qu'on y voit encore, *Légendes de saint Jean-Baptiste* et *de saint Étienne*. Dans ces admirables compositions, si bien présentées, si vivantes, si expressives, tous les acteurs, même les saints les plus vénérés, sont des personnages contemporains. Lors même qu'ils s'ennoblissent, et manifestent, par des gravités d'attitudes ou des tendresses de gestes rarement égalés, le sentiment profond qui les anime, ils restent des Florentins et des Florentines. Leur beauté élégante et attrayante, comme celle des femmes, Salomé, Hérodiade et de leurs invitées mondaines dans le *Festin d'Hérode*, comme celle des hommes, prêtres, dignitaires, assistants dans les *Funérailles de saint Étienne*, est la beauté vivante et moderne. Jamais on ne lui avait donné avec plus de hardiesse, de franchise et, pourtant, de convenance, ses grandes entrées dans la peinture d'histoire. Gozzoli, Botticelli, Ghirlandajo sortiront de là.

Dans les célèbres tableaux ronds, *tondi*, du Moine, la Vierge oublie plus souvent sa divinité

pour sourire, sous les traits chiffonnés de Lucrezia Buti, la novice enlevée par lui à son pensionnat. Cette petite mère un peu poupine, si tendre avec son joli marmot, introduit déjà la coquetterie mondaine dans l'image de piété. Toutefois cette inconvenance est passagère. Par quelle affabilité familière et naturelle, par quelle candeur exquise de ferveur naïve, presque comparable à celle de fra Angelico, elle se fait, le plus souvent, excuser ! Y a-t-il rien de plus charmant et pur que ses *Nativités* et ses *Annonciations*? C'est la nature même dans toutes ses fraîcheurs, c'est la vie avec toutes ses tendresses.

Ainsi l'Antiquité et la Science, qui allaient troubler et dessécher, autour de lui, quelques imaginations, n'avaient touché ses yeux d'artiste et son cœur d'homme que pour donner à son intelligence de la beauté une noblesse plus consciente et une grâce plus exquise. A la fin de sa vie, tout son génie éclata dans cette immense vision, vraiment paradisiaque, du

Couronnement de la Vierge, à Spoleto. Jamais Vierge plus pure et plus affable ne fut adorée par une foule d'anges plus délicieusement aimables. Laurent, le petit-fils de Cosme, en élevant au peintre un monument funéraire sous cette voûte triomphale, n'a fait que payer, avec une dette de famille, une dette de la société humaniste envers l'artiste si simplement et puissamment humain.

Durant les années (1456-1464) où Lippi, élève du grand naturaliste Masaccio, tirait si magistralement, à Prato, les conclusions de son enseignement, Benozzo Gozzoli, élève du mystique fra Angelico, dans le palais Médicis, donnait à celui de son maître des développements inattendus, et dans le même sens de modernité et d'humanité. Pierre le Goutteux, avant de mourir, eut la joie de voir achevée cette chapelle dont il avait toujours suivi de près le travail, et d'assister à cette *Procession des Rois Mages* qui se déroule, sur trois parois, dans un paysage accidenté.

A la tête de ce nombreux et long cortège, chevauchait en costume somptueux l'empereur d'Orient, que Pierre avait vu à Florence, lors du Concile, en sa jeunesse. Il y pouvait aussi reconnaître, vivant d'une vie intense avec leurs physionomies familièrement mais résolument et franchement analysées, d'une allure si naturelle qu'on les croyait toucher, la foule de ses parents, amis, courtisans, protégés, serviteurs. Quelle gravité simple, sans affectation, sans morgue, dans les hommes mûrs et les vieillards, quelle vivacité, quelle pétulance, quel bonheur de vivre dans les jeunes gens élégants, si souples et alertes ! Cette multitude se dirigeait, se hâtait vers une *Nativité* de F. Lippi placée alors sur l'autel. Ce retable est perdu, mais les Anges qui adoraient le groupe de la Vierge-Mère et de l'Enfant nous restent, peints à fresque, dans l'embrasure de la fenêtre ! Et quels beaux anges, debout ou agenouillés, silencieux ou chantants ! Chez tous même ferveur et même grâce ! Avec l'exquise sensibilité

reçue de fra Angelico, le bon Gozzoli a pris à Masaccio et à Lippi ce qu'il lui fallait de muscles et de chair pour donner à ses figures plastiques de plus fermes apparences, sans leur rien ôter de leur candeur extatique et souriante! La réalité, certainement, nous enveloppe de tous côtés, une réalité tangible et parlante, mais c'est aussi bien la réalité céleste que la réalité terrestre. La Beauté radieuse et sereine, consolante pour tous, ici, ne fait qu'un avec la Foi pour les chrétiens, avec la Vérité pour les humanistes.

III

Cosme, le « Père de la Patrie », mourut le 1er août 1464. « Il voulut être enseveli sans pompe et sans honneur aucun, et ce fut ainsi. » Son fils, Pierre (*il Gottoso*, le goutteux), pratiqua fidèlement la maxime de la famille, *Être sans paraître*. Malade, ne quittant presque

jamais son fauteuil ou son lit, il gouverna pourtant, de loin, en silence, la démocratie florentine, jusqu'à sa mort, en 1469. Ses deux fils, Laurent et Julien, se chargeaient souvent, malgré leur jeunesse (seize et vingt-deux ans), de le représenter, avec aisance, lorsqu'il fallait. Tous deux, mûris avant l'âge, dans ce milieu fervent de culture, non moins ardents à tous les exercices du corps qu'à ceux de l'esprit, entraînaient déjà, par leurs séductions, la jeunesse dorée. La précocité de tous ces éphèbes florentins est extraordinaire. Plusieurs, à dix ou douze ans, parlent les langues anciennes, font d'excellents vers, en grec, latin ou toscan, sont en même temps des cavaliers accomplis et de robustes gymnastes, d'ailleurs satiriques et farceurs, et, dans leurs heures de repos, entre leurs discussions savantes et subtiles, d'une jovialité vivace et intarissable.

Laurent, qui sera bientôt *le Magnifique*, se montre partout, dans les fêtes et les assemblées, en public et en particulier. C'est déjà le

Prince par son intelligence supérieure, son entrain, sa dignité, son affabilité. Il entraîne, avec ses camarades, la ville entière dans sa joie. Si l'on feuillette les chroniques, notes journalières, correspondances, poésies, contes et traités du temps, on se sent étourdi par cette agitation de curiosités universelles, d'enthousiasmes artistes et d'appétits intellectuels, par ces ardeurs de vivre, jouir, apprendre, agir, dont tout ce monde est enivré, comme affolé. Ce travail actif de transformation spirituelle et morale qui, de la société florentine, gagnera peu à peu toute la société dirigeante en Italie et en Europe, s'exerce ici, sans relâche, durant vingt-trois années, jusqu'à la mort de Laurent, en 1492.

Bals et banquets, tournois, représentations, mascarades se multiplient encore. L'étalage de la beauté juvénile en est le plus vif attrait. La poésie et les arts, encouragés et libérés par le dilettantisme érudit, le scepticisme philosophique, l'opulence bourgeoise, la sensualité

populaire, prennent, dans la vie, un rôle prépondérant. En 1465, quand le fils du roi de Naples, Frédéric d'Aragon, débarque à Pise, Laurent court au-devant de lui. Il va pour lui offrir un recueil, fait par lui, d'anciennes poésies toscanes, afin de l'engager dans sa lutte entreprise en faveur de la littérature populaire, dite vulgaire, trop sacrifiée par les humanistes au néo-latin et au néo-grec. Lui-même, poète exquis, prêche d'exemple, de si bon exemple que, depuis Pétrarque, on n'avait pas entendu chanter l'amour et la beauté en des rythmes si harmonieux, dans une langue si pure et vive. Dans quelques-uns de ses sonnets et canzoni remontant presque à cette date, la précision de l'analyse plastique et pittoresque s'enveloppe d'une telle grâce de mélancolie, avec un sentiment si net du paysage, que nous y trouvons déjà nos pensées modernes. Les fêtes pour Frédéric furent splendides. L'année suivante, il y en eut d'autres pour le mariage de Nannina, sœur de Laurent et Julien, avec Bernardo Ruccellaï.

Celles de 1468 ont laissé encore un plus brillant souvenir. Au tournoi donné sur la place Santa Croce, Laurent porta les couleurs de sa dame, Lucrezia Donati. Vainqueur, il y reçut « un casque tout garni d'argent avec Mars en cimier », par Antonio Pollapiolo. Dans le portrait écrit que nous a laissé Laurent lui-même de Lucrezia, se trouve bien défini l'idéal contemporain :

« Sa beauté était admirable : de grandeur noble et décente, une teinte de chair blanche, non blafarde, vive, sans trop de feux; l'aspect grave, sans morgue, doux et plaisant; rien de léger ni de commun; les yeux vifs sans trop de mobilité; rien d'altier ou de vil; et tout le corps si bien proportionné qu'elle se distinguait de toute autre par une dignité sans lourdeur ni froideur. Et, néanmoins, dans la marche, dans la danse, en tous les exercices où il est permis aux femmes de faire agir le corps, dans tous ses mouvements, elle était élégante et avenante. Ses mains, plus que toutes

les autres faites par la nature (comme je dirai à propos de quelques sonnets qu'elles m'ont inspirés), belles et fines. Ses manières, dignes et gracieuses, celles qui conviennent à une dame noble et de race. Sa parole, vraiment très douce, pleine de pensées ingénieuses et justes (comme nous montrerons ensuite, car certaines de ses paroles et de ses analyses subtiles m'ont servi d'arguments pour quelques sonnets). Elle parlait à propos, bref et net; l'on ne pouvait, à ses paroles, rien enlever, rien ajouter; ses saillies et ses gaietés étaient fines et piquantes, doucement mordantes sans offenser personne. Un esprit de beaucoup plus merveilleux qu'il n'est besoin aux femmes. Tout cela, pourtant, sans arrogance ni présomption, et bien loin d'un certain défaut si commun aux femmes, à celles qui se croient très intelligentes et deviennent insupportables en voulant juger de tout, celles qu'on appelle vulgairement des précieuses, *faceenti*. »

Voilà bien le signalement de ces délicieuses créatures qui, bientôt, par les pinceaux de Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi, vont s'avancer d'un pas grave ou alerte, en leurs toilettes luxueusement modestes, sur les murailles ou les panneaux! Qui ne reconnaît, d'avance, à ce maintien simple et décent, à ce sourire franc et spirituel, à ces belles mains, si chères depuis longtemps aux poètes et aux artistes toscans, la grâcieuse et pure fiancée, Giovanna Albizzi, accueillant les quatre Vertus, dans la fresque de la villa Lemmi (musée du Louvre), ou la même Giovanna, en visite chez l'accouchée à Santa Maria Novella, ou bien sa voisine dans la même chapelle, la visiteuse de la sainte accouchée, la Ginevra de Benci? Ne sont-ce pas aussi la Marietta Strozzi et la Simonetta Cattaneo, dont les profils souriants et fins nous ravissent encore dans un buste, à Berlin, dans une peinture, à Chantilly? Nous le savons par Laurent, nous le savons par d'autres. Eh bien! Toutes ces

jolies têtes enfermaient encore de fortes et délicates pensées, des sentiments élevés et subtils, des gaîtés exquises et de tendres mélancolies. Et pour séduire, et pour charmer, le rythme de leur voix musicale s'ajoutait au rythme de leurs gestes élégants, à toutes les poésies de leur teint frais et pur, de leurs opulentes chevelures, si savamment tressées, de leurs éblouissants brocarts et de leurs merveilleux bijoux!

Lors du tournoi de 1468, Laurent, simple citoyen de Florence, bourgeois et financier, s'honorant de l'être, était déjà fiancé à une noble Romaine, Clarice Orsini. Honnête et sérieuse compagne qui n'avait pas été choisie par lui. « Elle me fut donnée », dit-il. La beauté de Clarice, beauté romaine, était plus lourde, son esprit moins raffiné que l'esprit florentin. Néanmoins, l'union fut correcte et heureuse, si nous en jugeons par les correspondances. Quelques mois après la noce, Pierre le Goutteux mourait, le 3 décembre 1469. On sait comment,

aussitôt, des délégués populaires, les uns par gratitude et dévouement, les autres avec l'arrière-pensée d'un échec profitable à quelque réaction républicaine et oligarchique, vinrent offrir à Laurent la direction des affaires. On sait aussi comment le jouvenceau, plus connu jusqu'alors par ses galanteries que par ses capacités politiques, accepta résolument, et comment, en quelques années, surprenant amis et ennemis par sa prudence et son énergie, sa sagacité et sa souplesse, l'habileté de sa diplomatie, il devint, non seulement le maître absolu de la ville, mais l'organisateur et le mainteneur respecté d'une paix générale, depuis longtemps inconnue à l'Italie et à l'Europe.

Les neuf années qui s'écoulent entre cet avènement et la conspiration des Pazzi, furent, pour Florence, ses lettrés et ses artistes, une période d'enivrement sans pareil. Ses occupations d'homme d'État et d'homme d'affaires, loin de détourner Laurent des plaisirs, de la littérature, des arts, semblent, au contraire,

lui donner plus d'infatigable entrain. Il mène tout de front, avec même ardeur et même intelligence, dans cette fête ininterrompue de pensée et de beauté. Partout il donne de sa personne, dans les discussions platoniciennes, avec Marsile Ficin et L. B. Alberti, dans les organisations de mascarades, tableaux vivants, etc. Le même jour, il expédie des dépêches aux princes et ambassadeurs et compose des sonnets amoureux pour ses amis, des poèmes rustiques pour les bonnes gens, des mystères édifiants et des cantiques mystiques pour les églises, des chansons galantes, plus que libres, pour les saturnales carnavalesques. Comme ce peuple intelligent, sensible et mobile, dont il porte l'âme, c'est avec une incroyable aisance, une sincérité d'éclectisme naturelle à la race, qu'il mêle en lui l'action et la réflexion, la volupté et la piété, le christianisme et le paganisme. On ne saurait vivre par tous les sens et par toutes les facultés avec plus de joie que Laurent et, avec lui, que tout son entourage,

toute cette clientèle de savants, poètes, sculpteurs, dont il s'entoure dans ses villas et ses jardins, toute cette population travailleuse et familière, qu'il séduit et s'attache par sa simplicité et son affabilité, accueillant, dans la rue, les pauvres solliciteurs, s'arrêtant devant l'enclume du forgeron, l'étal de la bouquetière, la boutique du peintre ou de l'orfèvre pour causer, encourager, conseiller, secourir.

La première génération des créateurs de beauté, d'une beauté simple et pure, énergique et fière, franche et saine, était, sans doute, bien éclaircie. Brunellesco, Ghiberti, fra Angelico, Michelozzo avaient précédé dans la tombe Donatello et fra Filippo Lippi, morts quelques mois avant Pierre, leur protecteur. L'encyclopédique Alberti allait suivre. Les seuls survivants, pour une année, étaient Paolo Uccello et Luca della Robbia. Dans la seconde génération restaient encore, en pleine maturité, Benozzo Gozzoli, Baldovinetti, A. Rossellino, Pollajuolo, Mino da Fiesole, Giuliano da

Majano, Andrea del Verrochio, Matteo Civitali, tous nés entre 1420 et 1435, un peu plus vieux que les frères Médicis dont le père avait été lié avec presque tous. Laurent et Julien ne les oublièrent pas et s'en servirent quelquefois. Néanmoins, comme il est naturel, leurs sympathies et leurs faveurs s'adressèrent, de préférence, aux artistes de leur âge, parmi lesquels se distinguaient déjà Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino, Luca Signorelli.

Botticelli avait vingt-deux ans. Il revenait de Spolète, où son maître, Filippo Lippi, lui avait, en mourant, confié l'éducation de son fils. Déjà passé maître, il semble avoir vite conquis dans le Palais Médicis, par l'originalité de son talent et de son caractère, ses entrées familières. Il trouva chez Laurent même estime et confiance qu'autrefois, chez Cosme et Pierre, ses aînés Donatello et Lippi. Botticelli était un tempérament de même trempe. Essentiellement artiste, tout à son art, rien qu'à son art, d'une sensibi-

lité vive et variée, insouciant, imprévoyant, désintéressé, sincère autant qu'eux, il était plus qu'eux inquiet et mobile dans ses incessantes curiosités, ses enthousiasmes et ses dégoûts, ses accès de joie, ses crises de mélancolie. Nul n'a suivi plus naturellement les évolutions de l'imagination florentine, durant la fin du siècle, nul n'a exprimé avec plus de sympathie communicative les émotions religieuses, esthétiques, littéraires, morales, qui agitèrent ses contemporains.

Cette aptitude à rendre, avec un charme aigu, par des images vives et suggestives, leurs impressions changeantes fut, comme d'habitude, à la fois la cause de son succès immédiat et celle de sa prompte déchéance. Cet art, inquiet et subtil, était trop personnel, il datait trop franchement pour ne pas se démoder vite. C'est ce qui arriva pour Sandro, de son vivant même, à l'avènement d'un style plus virilement soutenu et plus régulièrement ennobli. L'oubli de ce génie rare, durant le long triomphe de

l'art classique et de l'art académique, fut la cruelle et injuste expiation de sa gloire précoce. Il a fallu qu'au XIXe siècle reparussent, dans la société européenne, les mêmes besoins d'individualisme, les mêmes curiosités scientifiques et littéraires, les mêmes scepticisme, dilettantisme, intelligence, corruptions, inquiétudes religieuses et philosophiques, pour que Botticelli reprenne (malgré certains préjugés scolaires et non sans quelques excès de réaction superficielle et mondaine) la haute place qu'il mérite dans l'histoire de la peinture.

Landini nous a conservé le souvenir d'une excursion que Laurent et Julien, escortés par leurs camarades, firent dans le Casentino, à l'ermitage des Camaldules. On s'y rencontra avec Marsile Ficin et Alberti, et, durant quatre jours, assis sur l'herbe, près d'une source, à l'ombre d'un platane, on traita des questions philosophiques. Dans une discussion sur la Vie active et la Vie comtemplative, Laurent

les étonna tous par la force et la lucidité de son argumentation éloquente.

Vers le même temps, Laurent faisait aussi sur les collines qui entourent Florence, avec les compagnons de son âge, artistes et poètes, de fréquentes promenades. Les conversations y étaient moins graves. Ange Politien, l'adolescent prodige, y chantait le beau paysage et les belles paysannes, en vers latins, grecs et toscans, dont la vivacité pittoresque et l'exquise harmonie ravissaient tour à tour les érudits et les illettrés. Laurent n'était point en reste et, passant avec désinvolture du précieux au comique, du lyrique au descriptif, du pastoral au descriptif, il les déconcertait tous par la versatilité charmante de son talent. En vrais Florentins, on riait beaucoup, on racontait des farces piquantes, on se gaussait volontiers du tiers et du quart, des voisins et camarades.

L'un de ceux qui prêtaient mieux le flanc aux moqueries, était justement ce bon gros gars de Sandro, ce Botticelli rêveur, bayant aux cor-

neilles, aussi naïf et distrait qu'autrefois le gros Masaccio, si fantasque et si capricieux, avec ses énormes calembredaines et charges d'atelier et ses subites et incompréhensibles mélancolies. D'ailleurs, agréable convive, fort mangeur, franc buveur, ami des franches lippées. Le surnom de Botticello (le *Tonnelet*), qu'il avait hérité d'un frère aîné, n'indique peut-être qu'une tradition, soit pour l'obésité, soit pour le bel appétit. En tout cas, dans son poème rustique des *Beoni* (les *Biberons*) Laurent en fait l'un des complices de la bande :

« Voici Botticel, dont la gloire est éclatante, Botticel, dis-je, Botticel le goulu, plus tourmentant et plus gourmand qu'une mouche. De combien de ses folichonneries, je me souviens! Qu'on l'invite à déjeuner, on ne parle pas à un sourd. On n'ouvre pas la bouche pour l'inviter qu'il est déjà là, et il ne rêve pas en lapant. S'il est arrivé *Tonnelet* (Botticello) il s'en retourne *Tonneau* plein (Botte)..... Il se plaint seulement d'avoir le cou trop court, il voudrait

celui d'une cigogne. Voyez, voyez, ce corps omnipotent, comme il dévore! Une galère chargée en Orient n'en saurait porter davantage. »

A ces plaisanteries d'une grosse verve, joviale et haute en couleur, qui annonce, longtemps d'avance, notre Rabelais, on peut juger de la familiarité établie entre ces jeunes gens patriciens, bourgeois et plébéiens. Si chargée que puisse être la caricature, elle contient, assurément, des traits justes, et l'on ne peut que sourire des languissants et maigres esthètes qui, de nos jours, s'entichent à trouver un patron neurasthénique et un esthéticien sophistique dans ce bon vivant. Il s'est, d'ailleurs, peint, alors, dans l'encoignure de l'*Adoration des Mages*, parmi ces mêmes fils de familles, pétulants et exubérants, rangés autour des vieux Médicis, devenus les rois d'Orient. Et son visage plein, sa physionomie ouverte, ses lèvres charnues et entre-bâillées, ses gros yeux ronds, francs, un peu vagues, répondent bien au signalement.

Cette pièce capitale fut commandée, vers 1475 ou 1476, sinon par les Médicis, au moins par quelqu'un de leurs partisans. Cosme et Pierre, avec leur cortège de conseillers et d'amis, s'y agenouillent, dans une masure en ruines, devant la Vierge qui leur présente son nourrisson. Jusqu'alors les personnages réels, surtout les contemporains, n'avaient osé figurer dans les scènes évangéliques, qu'à l'état de donateurs et suppliants, en bas, très humbles et tout petits, ou, tout au plus, sur les côtés, à l'écart, assistants encore recueillis, comme ceux même des *Funérailles de saint Étienne* à Prato.

Botticelli, suivant l'exemple de son maître, va plus loin que lui. Les spectateurs ici sont bien les gens qu'on vient de coudoyer, qu'on va retrouver dans la rue. Rien de changé dans leurs habits, leurs traits, leurs mouvements. Les voilà bien campés, pressés, se bousculant des deux côtés de la scène, les uns tournant la tête pour se montrer de face, d'autres la haussant par-dessus l'épaule des voisins pour voir ce qui

se passe. Ainsi, au XVIIe siècle, sur nos théâtres, au Palais-Royal, ou à l'Hôtel de Bourgogne, autour de la Béjart ou de la Champmeslé, donnant la réplique à Molière ou Baron, se presseront nos marquis et chevaliers. Reconnaissons qu'avec tact et convenance, Botticelli, en superposant le groupe de la Vierge et de saint Joseph, sur un piédestal de ruines, les a clairement isolés de cette assemblée mondaine, assez peu recueillie dans cette cérémonie en plein air. Il ne renouvellera d'ailleurs qu'à Rome et par obligation officielle ou par émulation avec ses rivaux, célèbres portraitistes, D. Ghirlandajo et C. Rosselli, cette adjonction de comparses. En général, il restera, dans ses compositions, observateur attentif de l'unité d'action, dans le choix et l'attitude de ses personnages.

Toutefois, cette hardiesse, si occasionnelle qu'elle fût de sa part, ne manqua pas d'encourager nombre d'artistes moins scrupuleux. Bientôt l'épopée, la légende, l'histoire sont

envahies par une foule de spectateurs encombrants. Les vanités contemporaines y trouvaient alors leur profit. Aujourd'hui, nos curiosités rétrospectives ne peuvent que se réjouir à la vue de tous ces documents vivants fournis, sous divers prétextes, par d'admirables observateurs. Il n'en reste pas moins vrai que ces hors-d'œuvre compromettaient toujours et parfois même détruisaient complètement, pour les yeux et l'esprit, l'effet net et profond par une impression d'ensemble expressif, qu'on attend de toute œuvre d'art. Or, cet effet, supérieur à toute virtuosité, ne saurait être produit que par la présentation la plus naturelle et la plus sincère du sujet, autant que par l'adaptation harmonieuse de l'exécution à la conception.

En 1476 eut lieu ce tournoi célèbre, la *Giostra*. Le beau Julien de Médicis, amoureux déclaré de la belle Simonetta Vespucci, fut vainqueur à son tour. Les admirables *Stanze* que cette fête inspira à Politien, marquent une date inou-

bliable dans la rénovation de la poésie italienne; elles n'ont pas moins d'importance pour l'histoire de la peinture. Dans une langue vraiment nouvelle, moderne et d'artiste, à la fois musicale, plastique, pittoresque, Politien ressuscitait, pour les peintres, les plus attrayantes visions de beauté dont s'étaient enivrés les poètes antiques et que les traductions, incomplètes ou verbales, ne leur faisaient jusque-là qu'à grand'peine entrevoir. Les descriptions, nettes et lumineuses, accumulées dans les *Stanze* vont servir longtemps de thèmes aux artistes italiens, Titien, Michel-Ange, Raphaël, bien d'autres y puiseront à pleines mains, après les contemporains du poète.

L'Antiquité polythéiste et sensuelle poursuit dès lors, ardemment, la lutte ouverte contre le Moyen âge, chrétien et spiritualiste, déjà démodé dans certains milieux. Laurent bat des mains, Botticelli éclate de joie. Avant que l'un commande, l'autre s'apprête à exécuter. Ses fantaisies néo-païennes les plus délicieuses, le

Mars et Vénus, le *Printemps*, la *Naissance de Vénus* (sous lesquelles on pourrait inscrire les vers de Politien, Marulle, Horace, Ovide, qui éclairaient, pêle-mêle, son imagination) furent, assurément, sinon toutes exécutées, au moins toutes rêvées à cette époque. Si, pour quelques-unes, la conception définitive ou l'achèvement sont postérieurs, la faute en fut, sans doute, aux événements tragiques dont la succession rapide troubla les Florentins dans leur quiétude enchantée.

D'abord, la fin subite de l'héroïne de la *Giostra* et des *Stanze*, Simonetta, emportée par une pleurésie, à la suite d'un bal. Il semble que pour toutes ces *Professional Beauties* de Florence, l'Amour et la Mort s'associent fatalement, afin de les transfigurer plus vite en Saintes ou Déesses. C'est une tradition locale, depuis Béatrix Portinari. Les plus beaux éveils de poésie, chez Politien et Laurent de Médicis comme chez Dante et Pétrarque, sont dus au froid toucher de l'aveugle camarde. Trois ans

auparavant, en juillet 1475, Alberia degli Albizzi, la reine des fêtes données à Eleonora d'Aragon, au sortir d'un bal triomphal, avait succombé par même imprudence. Politien l'avait pleurée en beaux vers. Il pleura mieux encore Simonetta qu'il avait déjà chantée. Avec lui pleurèrent Laurent et Botticelli. Le sourire pensif et la souple élégance de l'héroïne des *Stanze* et des *Sonetti* allégèrent et illuminèrent les sveltes et gracieuses figures du Printemps, des Vénus, des Filles de Jéthro, de quelques Vierges et Saintes.

A l'heure même où l'image tendrement funèbre de la belle disparue hantait et inspirait l'homme d'État, l'humaniste et le peintre, un événement public, bien plus grave, changeait brutalement le cours de leurs pensées. Le 20 avril 1478, jour de Pâques éclatait, dans la cathédrale, au signal de l'élévation, le complot des Pazzi. Julien tombait sous le poignard des assassins. Laurent, sauvé par ses amis, ne leur échappait qu'à grand'peine. Sa popularité,

naturellement, grandit de toute l'horreur de l'attentat. Le châtiment fut prompt. Le jour même, on vit l'archevêque de Pise et ses complices pendus aux murs du Bargello. Botticelli fut chargé d'y fixer, *ad exemplum*, suivant l'usage, leurs effigies. Son jeune camarade, Léonard de Vinci, fit le croquis d'un des suppliciés. Sous l'effroi de cette catastrophe, Politien laissa tomber sa plume et Botticelli retourna, contre le mur, ses idylles amoureuses et printanières. Laurent, menacé par ses ennemis, à l'intérieur et à l'extérieur, n'eut pas trop de toutes ses ressources politiques, d'activité et de diplomatie, pour leur faire face. On sait par quel coup de tête et d'audace généreuse il alla, seul, à Naples, se mettre entre les mains du roi, son pire adversaire, et, par son éloquence, s'en fit un allié, suspendant ainsi, pour un temps, les calamités qui menaçaient l'Italie.

A travers toutes ces crises, Botticelli reste son peintre favori. C'est là qu'il faut vraiment

admirer l'extraordinaire sensibilité et la constante originalité du grand artiste. Son idéal de beauté, son idéal féminin surtout, varie, se complète, s'affine, s'élève, s'anime, se réjouit, s'endolorit, sous le coup de ses émotions personnelles et des émotions publiques avec une vivacité croissante. Nous ignorons, par malheur, les détails de sa vie privée, sentimentale et passionnelle. Les documents nous disent seulement que cette existence, en apparence resta toujours très simple, dans la maison paternelle, en un milieu bourgeois. Son père est tanneur, son frère aîné courtier, un autre orfèvre. Célibataire obstiné, il vit avec eux, entouré d'une ribambelle de neveux et de nièces, qui lui fournissent des modèles de tout âge pour les bambins potelés, les *ragazzi* éveillés, les *giovinotti* pétulants, les Anges, souriants ou recueillis, dont il peuple ses tableaux.

Avant d'être mêlé à la société savante et mondaine, c'était là, sans doute, qu'il avait

trouvé ses premiers types, naïfs et plébéiens, pour ses femmes, chrétiennes, bibliques ou poétiques, types locaux, conformes encore à ceux qu'y avaient aimés Lippi et Verrocchio, mais qui bientôt, entre ses mains, dans la série progressive des Madones, s'étaient spiritualisés et attendris, comme ils s'étaient assouplis et poétisés dans les figures épiques du *Courage* et de la *Judith*.

A mesure que son esprit s'affine et s'enrichit dans le milieu mêlé et suggestif des Médicis où le scepticisme le plus hardi s'allie au mysticisme le plus subtil, où les Dieux de l'Olympe ont des adorateurs aussi fervents que le Dieu de l'Évangile, sa conception de la beauté devient plus étendue, plus profonde et plus haute. Un contemporain le signale à ce moment comme l'artiste *le plus viril* de Florence. En effet, on n'y admirait rien alors d'aussi puissamment calme et noble, d'une aussi mâle et enchanteresse sérénité que la *Pallas et le Centaure*, la Sagesse domptant la force. Cet

étonnant morceau fut peint pour Laurent, à son retour de Naples, et symbolisait sa victoire. Par la force et la grandeur de la pensée, par la franchise libre de l'exécution, c'est un chef-d'œuvre. La rayonnante beauté de la Déesse, à la fois si robuste et si délicate, si imposante et si affable, réalise l'union de la grâce florentine et de la noblesse antique, avec une aisance et un charme qu'on n'a point dépassés.

Son séjour à Rome (1481-1483) où il prit part, comme directeur, semble-t-il, avec Cosimo Rosselli, Pérugin, D. Ghirlandajo, Signorelli, Pinturichio, à la décoration de la Sixtine, en le confirmant dans ses tendances épiques, détermina chez lui une évolution plus originale encore. La majesté des ruines antiques, le contact des lettrés romains, le spectacle des magnificences et des corruptions pontificales exaltèrent jusqu'à la souffrance, ses insatiables curiosités et multiplièrent en lui les inquiétudes du rêve et de la pensée. Il devient plus studieux, plus grave, préoccupé de morale et de religion.

Vasari, quarante ans après, peintre officiel et courtisan, ne comprendra rien aux anxiétés et aux sincérités de ce bonhomme naïf, qui meurt, infirme et misérable, après avoir été si célèbre et avoir gagné tant d'argent. A travers ces dédains, on devine pourtant la vérité, sous les fausses traditions recueillies sans contrôle. « A Rome, dit-il, ayant acquis, parmi tant de concurrents, la plus grande renommée, il reçut du Pape une grosse somme d'argent. Mais il la mangea et dépensa tout entière, à la fois, dans cette ville, vivant au hasard, suivant sa coutume. Dès que son travail fut achevé et découvert, il s'en revint de suite à Florence; et là, en *persona sofistica* qu'il était, se mit à commenter une partie de Dante, et représenta l'Enfer, travail auquel il consacra tant de temps qu'il ne travailla plus, ce qui fut pour lui cause de désordres infinis dans la vie. »

Il ne travailla plus! La calomnie est un peu forte! C'est précisément depuis 1483, date du retour de Rome, jusqu'en 1500, date de l'admi-

rable tableau, la *Nativité* (National Gallery) (signée et datée en grec) que s'échelonnent ses œuvres les plus caractéristiques. Ce qui est vrai, c'est qu'il avait, comme ses collaborateurs de la Sixtine, en vivant, à Rome, ressenti, devant la grandeur vénérable de la Ville éternelle, ses ruines, monuments, campagnes, souvenirs, cette exaltation grave de la pensée à laquelle, jusqu'à présent, n'ont guère échappé les artistes d'aucun pays. Leurs talents, à tous ces fils naturels ou adoptifs de l'élégante Florence, s'y était fortifiés, libérés, agrandis. Le vieux Cosimo Rosselli, lui-même, si souvent inégal, y avait pris assez de vigueur et de tenue pour peindre, à son retour, son chef-d'œuvre, la *Procession* à Sant'Ambrogio. Les autres collaborateurs de Sandro, ses condisciples et ses rivaux, s'y étaient tous merveilleusement développés. Pérugin, Luca Signorelli, D. Ghirlandajo, tempéraments plus robustes, imaginations plus paisibles, esprits moins inquiets, ne rapportèrent de cette épreuve glo-

rieuse, avec une confiance plus assurée dans leur convictions naturalistes, qu'une préoccupation plus élevée des grandes ordonnances narratives et de la perfection technique.

Botticelli, au contraire, déjà moins résistant par tempérament, éducation, habitude, à la diversité troublante des séductions innombrables de la vie et de l'art, rentrait chez lui plus rêveur et plus nerveux. Enthousiasmé, plus que jamais, à la fois par les visions voluptueuses de son imagination paganisée et par les appels religieux de son âme tendre et passionnée, il se sentait de nouveau, comme en sa jeunesse, malgré le scepticisme ou l'athéisme environnants, avide de certitude et de foi.... Le Dante fut, dès lors, son livre de chevet, et les illustrations qu'il en voulut faire (aujourd'hui conservées au Musée de Berlin) devaient l'occuper jusqu'à sa mort.

IV

A Florence, les artistes retrouvèrent Laurent et ses amis en plein amour pour la beauté plastique, la nudité, fière ou élégante, telle que les fragments de marbres et de bronzes recueillis par les archéologues, commentés par les humanistes, la leur représentaient, dans sa grâce ou son élégance, sa souplesse ou sa majesté. Le Médicis remplissait son jardin de sculptures anciennes et nouvelles : « La loggia, les allées, toutes les chambres, étaient pleines de marbres, peintures et autres choses semblables de la main des meilleurs maîtres qui fussent alors en Italie ou à l'étranger. Tous ces objets, outre la magnifique parure qu'ils faisaient au jardin, étaient comme une école, une académie pour les garçonnets peintres et sculpteurs et pour tous ceux qui s'occupaient de dessin, et

en particulier pour les enfants nobles. Le magnifique Lorenzo favorisa toujours les beaux esprits, mais surtout ceux des nobles qui avaient quelque inclination pour l'art, et il n'est pas surprenant que de cette école soient sortis quelques-uns qui ont stupéfié le monde. Bien plus, il ne donnait pas seulement de quoi vivre et se vêtir à ceux qui, étant pauvres, n'auraient pu suivre l'étude du dessin, mais encore des cadeaux extraordinaires à ceux qui s'étaient mieux que les autres employés à quelque chose. Le gardien et le chef de ces jeunes gens était alors Bartoldo, vieux sculpteur florentin, praticien expérimenté, qui avait été élève de Donatello ». (Vasari).

On voit dans quel esprit de dilettantisme païen et aristocratique Laurent dirigeait l'activité de ses protégés, artistes et lettrés. Toutefois cette petite cour, raffinée et surexcitée, incrédule et railleuse, qui s'agitait autour de lui restait un monde exceptionnel. Sans doute, la petite bourgeoisie et le peuple, heureux

aussi de vivre en paix parmi des plaisirs renaissants, n'avaient point échappé, tout entiers, à la corruption et au scepticisme. Néanmoins, il y restait un grand nombre d'esprits, spontanément libres ou noblement réfléchis, qui gardaient, avec les souvenirs et les regrets de la liberté perdue, un fonds résistant de convictions morales et religieuses, prêtes à renaître. Sans renoncer à leurs habitudes d'indépendance intellectuelle et à leurs goûts très vifs pour les arts, ils commençaient toutefois d'éprouver une inquiétude intime, en face d'un amollissement et d'une décomposition des mœurs qui menaçaient les traditions de dignité personnelle, de vertus familiales, de patriotisme énergique, auxquelles l'ancienne république, malgré toutes ses agitations, avait dû sa force et sa prospérité.

En 1482, l'année même où, après avoir donné à Rome, dans leur admirable et rapide travail, une preuve décisive de la supériorité florentine, les peintres de la Sixtine rentrèrent dans leur

patrie de naissance ou d'éducation, à Florence, un moine de Ferrare, Jérôme Savonarole, y venait prêcher, pour la première fois.

Sa parole, rude et franche, son langage simple et imagé n'eurent d'abord aucune prise sur ce public sarcastique et sceptique. Tous les applaudissements allaient au frère Mariano, protégé des Médicis, avec lequel Laurent venait, en ses heures de loisir, discuter théologie, comme il discutait philosophie avec Ficin ou Pic de la Mirandole, philologie, archéologie, poésie avec les frères Pulci et Politien. Ce dernier était un de ses auditeurs assidus et son grand admirateur. Il nous renseigne sur les qualités édifiantes de cet apôtre à la mode : « Je suis tout oreilles à sa voix sonore, à ses paroles choisies; je suis tout à ses hautes pensées. Je distingue ensuite l'habileté de ses incises. Je saisis la construction des périodes, je suis ravi par les cadences harmonieuses, etc. » Fra Mariano avait donc toutes les qualités d'un excellent rhétoriqueur, d'un bon acteur et

beau diseur. Il déclamait à merveille les vers latins et grecs, les citations d'auteurs païens, dont il émaillait ses sermons. On se croyait, avec lui, dans un banquet philosophique et littéraire, sous les ombrages de Careggi. L'église devenait une succursale de cette chapelle, païenne et pédante, où les néo-grecs rallumaient des lampes devant le buste de Platon.

En attendant que Savonarole eût pris conscience de sa force et de sa mission dans ses rapports directs avec la plèbe saine et naïve de la banlieue toscane et de la Lombardie, la grande fête put continuer, publique ou privée, sans interruption. Le journal du bon épicier Luca Landucci, dans sa brièveté, nous en dit long sur ce sujet. Nul événement intérieur ou extérieur, nul passage d'étranger notable, qui ne soit prétexte à de fastueuses réjouissances. Les fêtes en l'honneur du cardinal Légat de Mantoue, commencées le 24 décembre 1482 sont à peine terminées qu'on en prépare d'autres. Le 5 janvier 1483, c'est le duc de

Calabre qui séjourne une semaine, avec plus de 800 cavaliers, dont beaucoup sont Turcs. Quatre cents de ces Musulmans restent à Florence où l'on en fait « une troupe chrétienne, *brigata cristiana* ». Quels bons chrétiens! Le 12 février, départ de Laurent pour Ferrare, et retour le 8 mars. Le 6 avril, arrivée de l'ambassadeur du Grand Turc. Peu après, vient le cardinal La Balue, légat du Pape, « celui que le roi de France a tenu en cage longtemps ». Et ainsi de suite, et toujours : *Fugli fatto un grande onore, Ebbe onore assai*, etc.

Le brave boutiquier enregistre, pêle-mêle, avec même soin, le prix des denrées, les exécutions capitales, les arrivages d'Orient, les apparitions miraculeuses, les nouvelles politiques, les commérages de quartier. En bon Florentin, il adore les arts, les juge, note l'achèvement des œuvres : « Le 21 juin 1483, on plaça, dans un tabernacle d'Orto San Michele, ce *Saint Thomas devant Jésus*, en

bronze. C'est la plus belle chose qu'on y trouve, et la plus belle tête du Sauveur qu'on ait encore faite, de la main d'Andrea del Verrocchio ». Le bonhomme ne se trompait pas dans son admiration.

En effet, tandis que ses élèves, à Rome, montraient les résultats de son enseignement, l'illustre sculpteur et peintre, dans son atelier, le plus fréquenté de Florence, avait achevé cet ouvrage magistral. Déjà, en 1476, dans son *David*, si nerveux et si alerte, il avait montré la beauté de l'adolescent, à la fois ferme et élégante, fière et gracieuse, telle que la comprenait l'idéal contemporain, telle qu'elle s'affirmait dans les bustes et portraits des jeunes Médicis et de leurs compagnons. Ensuite, dans sa *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, au Baptistère, d'une mise en scène si pathétiquement réelle, d'une exécution si vivace et précise, il avait, à côté de cette beauté juvénile, étudié, dans les trois écuyers, la mâle beauté de l'homme mûr, active et brutale chez le bour-

reau nu, fière et hautaine chez les deux chevaliers aux somptueuses cuirasses prêts à en venir aux mains, noble et calme dans le Saint agenouillé en prières, tendant le cou. En même temps, dans son buste pensif de la *Femme aux fleurs*, dans ses Madones de Santa Maria Nuova et d'ailleurs, il avait fixé le type de la Florentine intelligente, cultivée, dignement affable, doucement sérieuse et déjà mûrie par les soucis de la maternité ou les épreuves de la vie.

Sur presque tous ces visages de femmes et d'adolescents, comme sur ceux des Anges dans le tableau du *Baptême du Christ*, flottait déjà ce mystérieux et délicat sourire qui s'affirmera mieux encore, pour les immortaliser, dans les œuvres de son grand disciple, Léonard de Vinci. Ce divin sourire, en vérité, a fait, depuis longtemps, son apparition à Florence. D'abord timide chez fra Angelico, Ghiberti, Luca della Robbia, Gozzoli, c'est par Verrocchio qu'il s'est épanoui, avec une séduction déjà profonde,

avant de devenir celui de la *Vierge aux Rochers* et de la *Gioconda*.

Dès 1479, la réputation de Verrocchio était si grande que la République de Venise lui demandait un modèle pour la statue équestre du condottière victorieux B. Colleone. Ce modèle avait été envoyé en 1481. En 1483, après le placement du groupe d'Or S. Michele, l'artiste alla en surveiller l'exécution à Venise même : il n'en devait pas revenir. En même temps partait pour Milan Léonard de Vinci, méconnu ou jalousé, trop indépendant ou trop ambitieux, sans emploi dans son pays. Le champ restait donc libre à ces maîtres en pleine force, Botticelli, Pérugin, Luca Signorelli et Domenico Ghirlandajo.

De ces quatre grands artistes, un seul, Botticelli, plus mêlé à la société littéraire, érudite et mondaine, d'une imagination plus vive et passionnée, apporta, dans l'expression de la forme et de la physionomie humaines, cette sensibilité intense, grave jusqu'à la douleur, si fré-

quente chez Donatello, parfois aussi retrouvée par Verrocchio. Le séjour de Rome ne l'avait rasséréné qu'un moment, le temps d'exécuter ces grands assemblages de groupes épiques ou tragiques, la *Jeunesse de Moïse*, le *Châtiment des Révoltés*, la *Purification des Lépreux*. Aucun de ses rivaux, plus calmes et solennels, n'avait mis, dans ses fresques, une si mâle énergie de gesticulations, une si franche vérité des types, un tel éclat de poésie, idyllique ou tragique. C'est là que son type de Florentine divinisée, élégante et souple dans les plis flottants de sa robe claire, effleurant le sol d'un pied si léger qu'on cherche ses ailes, apparaît, dans une chasteté et une pureté uniques. La *Porteuse de Bois*, les *Filles de Jéthro* sont les sœurs aînées, les sœurs virginales des Flores et des Grâces, plus mondaines, plus expertes, moins naïves et moins fraîches, qui vont entourer leur maîtresse Vénus dans les palais florentins.

Cette tranquille possession de soi-même ne

fut pas de longue durée. Dans tous les chefs-d'œuvre religieux et profanes qu'il achève durant dix années, sous le charme ou la gravité des nobles évocations, perce, de plus en plus, une inquiétude mélancolique, parfois douloureuse, qui donne à toutes ses créations l'irrésistible attrait d'êtres supérieurs et rares, mais qui vont bientôt mourir. Pour Laurent, ou pour l'un de ses cousins, voici les délicieuses visions du *Printemps* et de la *Naissance de Vénus,* pour Antonio Segui la *Calomnie,* pour les Tornabuoni *Giovanna Tornabuoni et les Vertus*; dans les églises, à S. Spirito, à S. Barnabé, la *Vierge entre les Saints*, au couvent de Castello, l'*Annonciation,* etc.

Que la mise en scène soit païenne ou chrétienne, la figure féminine, habillée ou nue, y reste une transposition de figures réelles et proches, distinguées et pensives, et prend un caractère de plus en plus grave, inquiet et soucieux, qui tournera bientôt à la souffrance et la douleur. Les deux Vénus elles-mêmes, Flore

et les Trois Grâces, dans leurs élégances sveltes, avec leur vague sourire, sont des déesses mélancoliques. On a voulu trouver dans l'un des types chéris du peintre, à ce moment, la femme blonde aux yeux verts et aux bandeaux plats, un type exotique, celui de quelque Septentrionale émigrée à Florence. La supposition n'a rien d'invraisemblable puisque, dès lors, on trouvait des touristes anglais en Italie. Témoin cette belle *Lady*, qui parlait toscan et allait y reprendre ses quartiers d'hiver, lorsqu'elle fut rencontrée dans une hôtellerie, à Cologne et passionnément aimée, par le jeune Enea Silvio Piccolomini (plus tard le pape Pie II) alors secrétaire d'un cardinal. Toutefois, pour le cas de Botticelli il faudrait quelque preuve. L'*Annonciation*, la dernière en date (1490) de ses grandes compositions religieuses, marque évidemment, par l'accentuation passionnée, l'ampleur mouvementée, la solennité anxieuse des gestes et expressions dans le duo silencieux des deux interlocuteurs, la Vierge et

l'Ange un pas de plus vers la violence dramatique. Nous touchons en effet, aux catastrophes. Savonarole est rentré à Florence, la foule tremble et pleure aux imprécations de ses lèvres brûlantes contre le paganisme ressuscité, à ses objurgations prophétiques de se repentir et de s'humilier avant l'arrivée du messager de Dieu, du Vengeur étranger. Laurent de Médicis va mourir, Charles VIII de France s'apprête, avec son torrent de gens d'armes, à descendre des Alpes.

Durant cette période, les confrères de Botticelli, plus indifférents, ou peut-être antipathiques aux Médicis, ne semblent point avoir recherché les faveurs de Laurent. Luca Signorelli, par exception, reçoit la commande d'un *Triomphe de Pan* et, dans cette composition superbe, à l'inverse de Botticelli, il accentue, en vigueur, le caractère calme de ses nudités puissantes. Toutefois sa virilité la plus majestueuse se réserve pour les nobles figures de saints et de saintes, en attendant qu'elle éclate

victorieusement dans les terribles et majestueuses épopées d'Orvieto (*Règne de l'Antéchrist*, *Résurrection des Morts*, les *Damnés* et les *Élus*) avec une maîtrise naturelle et puissante que les formidables visions plastiques de Michel-Ange, son admirateur, malgré leur sublimité savante, ne pourront faire oublier.

Pérugin, le plus merveilleux des ouvriers, est, par malheur, une âme déjà refroidie. Satisfait d'avoir donné, dans sa *Remise des clefs à saint Pierre*, le chef-d'œuvre exemplaire d'une composition harmonique et expressive et d'une exécution impeccable, il commence à faire commerce lucratif et monotone de ses vierges candides et de ses saints extatiques. Ghirlandajo, en revanche, simplement fidèle à la grande tradition, naturaliste et morale, de fra Angelico, Masaccio, Lippi, à celle qu'à la même heure, l'honnête et beau poète, Benozzo Gozzoli, continue de représenter à Pise, sur les murs du Campo-Santo, s'enhardit en son amour simple et sain de la beauté pleine et heureuse.

Il exécute, avec une fécondité prodigieuse, des séries d'œuvres où l'impression reçue de l'Antiquité n'apparaît que pour donner à ses figures, hardiment vivantes, plus de franche aisance dans les attitudes et les gestes, plus d'humanité durable et communicative dans les expressions. C'est, de 1482 à 1484, dans la Collégiale, à San Gimignano, la douce légende de la petite servante, *Santa Fina*, en même temps qu'à Florence les décors historiques de Palazzo Vecchio; bientôt, en 1485, à Santa Trinita, dans la chapelle Sassetti, les épisodes grandioses de la *Vie de saint François*; puis, enfin, de 1485 à 1490, à Santa Maria Novelia, les quatorze énormes scènes de la *Vie de la Vierge* et de la *Vie de saint Jean-Baptiste* superposées sur les hautes parois du chœur, aux frais des Tornabuoni.

Voici, assurément, dans la suite de ces scènes, si vivantes et si colorées, toutes remplies de portraits contemporains d'après nature, le spectacle le plus complet d'une société active,

intelligente, luxueuse, que jamais peintre d'histoire, sous prétexte de représentations religieuses, ait jamais fixé pour le plaisir et la curiosité de la postérité. La curiosité des contemporains, sans doute, ne fut pas moins satisfaite, ni leur plaisir moins vif à retrouver sur ces murailles tous les hommes célèbres, toutes les dames à la mode qu'ils connaissaient de vue ou de renom. Néanmoins, il faut bien l'avouer : cette cohue de personnages réels, encombrant et enveloppant, reléguant au second plan les acteurs du drame idéal, ne se trouvait point là à sa vraie place. Une pareille promiscuité de la légende et de l'actualité n'était point faite, ni pour susciter dans les esprits une impression de piété sincère et édifiante, ni pour donner aux yeux une satisfaction d'art harmonique et profonde.

Comment donc s'étonner que Savonarole, rappelé en 1489 à Florence par Laurent lui-même déjà maladif et affaibli, se soit aussitôt scandalisé de ces profanations croissantes? Le

moine en souffrait d'autant plus cruellement qu'il aimait et comprenait supérieurement les arts, qu'il en connaissait et appréciait toute la valeur, éducatrice ou corruptrice. Dans ses sermons en chaire, de 1489 à 1495, avant la mort de Laurent, le passage de Charles VIII, l'expulsion des Médicis, il n'aborda, semble-t-il, cette question vitale pour les Florentins qu'à la dérobée, en passant. Dès lors, cependant, c'était le sujet fréquent de ses entretiens familiers dans le cloître de Saint-Marc, sous le rosier embaumé de Damas.

Mais, quand la République du Christ fut proclamée, quand le frère prêcheur, dont les prophéties s'étaient accomplies, s'en dut sentir le fondateur responsable, et réclamer, comme première base de sa politique idéale, une réforme générale des mœurs, il lui fallut bien, sur ce sujet brûlant, exposer en public toute sa pensée. Il le fit avec sa franchise accoutumée, autant de modération que d'adresse, une intelligence élevée et compétente.

Durant le carême de 1496, c'est à Jésus-Christ lui-même qu'il donne la parole pour sermonner les artistes : « Vous sacrifiez encore à Moloch, c'est-à-dire au diable !... Quelles sont les images qui règnent à Florence? Dès que les femmes ont marié leurs filles, elles s'empressent de les exhiber avec ostentation, après les avoir arrangées comme des nymphes, et tout d'abord elles les conduisent à Santa Liberata. Voilà les idoles que vous mettez dans mon temple. Ces images que vous faites peindre dans les églises sont les images de vos dieux, et les jeunes gens disent ensuite en voyant telle ou telle femme : « Voici Made-« leine, voici saint Jean... ». Vous, peintres, vous agissez mal. Si vous saviez ce qui s'ensuit, ce que je sais, moi, vous ne peindriez plus de la sorte.... Croyez-vous que la Vierge Marie était vêtue comme vous la représentez? Je vous dis qu'elle était vêtue simplement comme une pauvre femme, qu'elle laissait à peine voir son visage.... Vous donnez à la Vierge Marie des

habits de courtisane! Voilà comment le culte divin est profané. »

En 1496, il revient, il insiste sur le même sujet, en termes moins généraux, comme un homme qui s'est occupé pratiquement de la matière. « Les figures représentées dans les églises sont le livre des enfants et des femmes. Il faudrait donc avoir plus de scrupule que les païens. Les Égyptiens ne laissaient peindre rien d'inconvenant. On devrait, d'abord, enlever les figures déshonnêtes, et, ensuite, ne pas admettre des compositions qui provoquent le rire par leur médiocrité. Il faudrait que, dans les églises, les maîtres distingués peignissent seuls et qu'ils représentassent uniquement des choses honnêtes. » L'année suivante, enfin, il arrive à la discussion de principes, et développe sa pensée sur la beauté, pensée de sources platonicienne et chrétienne, mais qu'on sent éclairée par l'expérience, dans un milieu d'artistes pratiquants :

« La beauté de l'homme et de la femme est

d'autant plus grande et plus parfaite qu'elle est plus semblable à la beauté première. Mais, dites-vous, je voudrais savoir ce qu'est la beauté. La beauté ne consiste pas seulement dans les couleurs. C'est une qualité qui résulte de la proportion et de la correspondance des membres et des autres parties du corps. Vous ne trouverez pas qu'une femme est belle parce qu'elle a un beau nez et de belles mains, mais parce que tout chez elle est bien proportionné. D'où vient donc cette beauté? Si vous regardez bien, vous verrez qu'elle vient de l'âme. En effet, dès que l'âme a disparu, le corps devient pâle et méconnaissable; il a perdu sa beauté. De même, quand un artiste peint une figure d'après nature, son ouvrage est toujours moins beau que son modèle. Malgré tout son mérite, il ne peut donner à sa peinture la vie que contient la nature, car l'art ne saurait révéler complètement la nature. L'âme étant donc la cause de la beauté du corps, il faut qu'elle soit plus belle que lui. Socrate, dit-on,

se plaisait à contempler la beauté des jeunes gens pour contempler la beauté spirituelle à travers la beauté corporelle. Je ne vous conseille pas de l'imiter, ni d'aller voir une belle femme pour contempler la beauté de Dieu. Ce serait tenter Dieu. Je n'ai rapporté le fait que comme exemple.... »

On voit, de reste, dans ses innombrables paroles sur l'art que le prêcheur généreux partage l'enthousiasme de ses contemporains pour les représentations plastiques et pittoresques de la beauté. S'il veut les ramener vers l'idéal sain et moral qui avait été celui de Giotto, c'est toujours par le naturalisme dont les excès seuls blessaient sa conscience et alarmaient sa piété. Il ne cesse d'y revenir, retrouvant, dans son admiration pour la nature, les élans poétiques de saint François d'Assise dont il est bien, lui, avec une virilité plus militante, le véritable successeur pour la hauteur morale, l'ardeur convaincue, l'éloquence spontanée, imagée, communicative.

« Dans les choses essentiellement harmonieuses, la beauté, c'est la lumière.... On rapporte qu'à la vue de la Vierge, de sa grande beauté, tous les hommes restaient stupéfaits.... L'art s'efforce d'imiter la nature, sans pouvoir l'égaler.... Les œuvres d'art sont d'autant plus agréables qu'elles imitent mieux la nature.... »

On n'en saurait donc douter; tous les conseils qu'il donne aux artistes sont ceux qu'ils recevaient dans leurs ateliers. Loin de décourager leur activité, il s'efforce seulement de les remettre dans une voie plus droite et plus haute. Dans le couvent modèle qu'il voulait fonder, son intention était d'y établir, comme dans ceux du Moyen âge, des ateliers et des écoles pour les artistes peintres, sculpteurs, miniaturistes, orfèvres, etc.

Quoi d'étonnant que, parmi la foule qui, durant huit années, s'écrasait, tremblante et pleurante, autour de sa chaire, les artistes fussent toujours au premier rang? La liste de ces convertis est aussi longue que glorieuse.

L'accomplissement de ses premières menaces par le passage de l'armée française, dont la martialité redoutable et violente avait stupéfié ces trop pacifiques bourgeois accoutumés aux parades théâtrales de leurs mercenaires inoffensifs, avait allumé, au front du moine, une auréole de prophète éblouissante et irrésistible. Dans les sermons de 1496, l'accent vainqueur retentit avec des éclats de trompette, et l'enthousiasme éclate en allégories terribles ou charmantes, en images formidables ou consolantes, d'une vivacité et d'une couleur à faire envie aux peintres et sculpteurs. Ces ardentes visions, en effet, vont les inspirer; elles les inspirent déjà.

L'un des artistes les plus mondains et dissipés de Florence, l'un de ceux qui vivaient dans ce monde « où l'on ne croyait presque à rien audessus de son toit... où l'on portait tant de musc, tant de parfums, avec tant de magnificences, élégances et galanteries, qu'on s'envolait par l'imagination sans avoir d'ailes », nous

a raconté lui-même sa conversion. Bettuccio, miniaturiste et musicien, était un des plus enragés parmi les enragés, *gli Arrabiati*, clients des Médicis, dévôts du paganisme, hostiles au moine. Un jour, une grande et belle dame, admiratrice de Savonarole, le décide à l'accompagner à Santa Maria del Fiore. Il s'y sent mal à l'aise, entouré d'œillades défiantes, au milieu d'une multitude fanatique qui attend le porte-parole de Dieu. Inquiet, sceptique, ironique, il veut s'évader; on le retient. Mais voici le moine en chaire : il parle, il crie, il tonne, et c'est un tel défilé de visions sublimes évoquées devant les yeux par la musique retentissante de son verbe sonore, ce sont de tels coups frappés à plein dans l'âme par des échos douloureux et inattendus des grandes voix oubliées, celles des Prophètes et du Christ, que Bettuccio « se sent plus mort que vif », court s'enfermer chez lui, laisse là son luth et ses pinceaux, et, quelques jours après, s'agenouille devant Savonarole, en le suppliant de lui passer la robe de moine. Pour

l'obtenir, et devenir le frère Benedetto il est condamné à faire, et fait d'abord un dur noviciat, comme infirmier et fossoyeur, dans un hôpital.

L'histoire de fra Benedetto est celle de deux fils d'Andrea della Robbia, celle de Baccio della Porta (fra Bartolommeo) qui, lui aussi, pour un temps, abandonne la peinture. Bien d'autres peintres, Botticelli en tête, le plus passionné de tous, Pérugin, Lorenzo di Credi, les sculpteurs, Andrea della Robbia, Ferrucci, Baccio di Montelupo, A, Sansovino, Giovanni delle Carniole, et le graveur Baccio Baldini, s'étaient humiliés aussi devant le réformateur.

L'entraînement et la séduction étaient si grands que les artistes, dépouillant tout amour-propre et tout souci de gloire, furent les premiers à sacrifier leurs propres œuvres, lors des deux autodafés du carnaval, en 1497 et 1498. Le bûcher monumental sur lequel s'opéra le *Bruciamento delle Vanità* se dressa, chaque fois, sur la place de la Seigneurie. Le matin,

une procession d'enfants passait, dans les palais et maisons, faire la quête de ces *vanités*. Il y en avait sept catégories : 1° vêtements impudiques; 2° statues et tableaux indécents; 3° cartes, dés et autres jeux de hasard; 4° instruments de musique lascive; 5° objets de toilette; 6° livres obscènes et galants; 7° masques, déguisements et autres accessoires de bals et de fêtes. Ces objets maudits étaient ensuite rangés sur les sept estrades du bûcher. Il n'est pas douteux qu'un grand nombre d'ouvrages précieux, mais non scandaleux, d'un caractère simplement profane, n'aient été sacrifiés, pêle-mêle, avec les impuretés notoires, dans cet élan tumultueux de réaction violente.

En 1497, dit frère Burlamacchi, il y eut « un très grand nombre de figures et portraits de très belles dames, florentines et autres, par les plus excellents peintres et sculpteurs... beaucoup de choses d'un grand prix ». Un marchand vénitien offrit du lot à la Seigneurie 20 000 écus.

On lui répondit en plaçant sur un fauteuil, au sommet de l'échafaudage, son portrait comme celui du *Principe di tutte queste vanità*. En 1498, ce fut plus terrible encore : « Des têtes sculptées de femmes antiques, ou de très belles dames, comme la Bencina, la Lucia Morella, la Bina, la Maria de Lenzi, et autres sculptures de marbre par de vaillants sculpteurs. Il y avait tel Pétrarque, si décoré d'or et de miniatures qu'il valait 50 écus ».

Les arts, d'ailleurs, par une heureuse et naturelle contradiction, ne cessaient de jouer toujours le rôle principal dans ces fêtes iconoclastes. Jamais on n'avait déployé plus d'imagination et de pompe dans l'organisation des processions costumées, des représentations de mystères, des tableaux vivants d'allégories, des orchestres et chants religieux. Chaque compagnie de quartier exhibe en tête ses patrons, « les douze apôtres, en relief, travail admirable, portés par quatre adolescents en costumes d'anges » ou bien « une Assomption

sculptée, très belle ». Le plus grand succès fut pour une statuette de Donatello, « un très dévotieux Bambino, droit sur un piédestal d'or, d'une beauté stupéfiante ». Le même jour, cependant, de simples amateurs jetaient au feu des portraits de famille, à cause de leur décolletage, et des manuscrits rares, à cause de leurs enluminures païennes, et l'on voyait des artistes en renom, Baccio della Porta et Lorenzo di Credi, apporter eux-mêmes au bûcher leurs études de nus et leurs compositions profanes. Tant le besoin de rénovation morale et d'un plus pur idéal de justice et de vertus était devenu, chez tous, irrésistible et désintéressé!

Sauf Baccio della Porta, devenu fra Bartolommeo, et quelques autres moins connus qui abandonnèrent un certain temps leurs pinceaux, les autres artistes ne trouvèrent dans leur foi nouvelle qu'une excitation plus sérieuse à leur activité. L'influence de Savonarole s'y manifeste vite et dans le choix des sujets et dans la façon de les présenter. Comme M. Bode l'a

justement remarqué, les épisodes de l'Évangile les plus tristes et dramatiques, volontiers délaissés, deviennent à la mode. On ne vit jamais tant de *Descentes de Croix*, *Mises au tombeau*, *Lamentations autour du Cadavre*, de *Vierges de pitié* (portant le Christ mort sur leurs genoux), représentés par des personnages si graves, si simplement émus, si pieux et si tendres.

Ce fut alors, pour les scènes funèbres, dans la Florence meurtrie et repentante, la même passion que naguère dans la France ensanglantée par ses discordes civiles et piétinée par les envahisseurs étrangers mais gardant encore longtemps, durant sa rapide régénération, l'amer souvenir de ses douleurs. Depuis la pathétique *Mise au tombeau*, si mouvementée et si poignante, de Botticelli (musée de Munich), la calme *Pietà* si noblement résignée de Pérugin (musée de Florence) jusqu'au groupe célèbre de Michel-Ange à Saint-Pierre de Rome, quelle série exemplaire de variations sur le même

motif exécutées en Toscane! C'était ainsi qu'en France, durant nos grandes calamités, sous Charles VI et Charles VII, les populations, affolées et désespérées, s'étaient complues aux spectacles ironiques et vengeurs de la *Danse des Morts* et qu'elles prodiguaient encore les *Mises au tombeau*. Ainsi, les Italiens, désillusionnés et exaspérés, en présence de tant de corruptions et de hontes, réclamaient, à leur tour, une Justice divine, la Justice infaillible et implacable. Ainsi, les *Jugements derniers*, cette obsession constante du Moyen âge, reparaissaient-ils, avec leur mise en scène terrifiante, dans les imaginations, sur les tableaux et murs des églises.

L'exaltation fanatique qui bouleversait la vie florentine était trop violente et trop irréfléchie pour durer longtemps. Comme tous les apôtres d'un idéal moral et social trop pur et trop parfait pour s'adapter aux exigences fatales de la nature humaine, Savonarole tomba vite du piédestal où l'idolâtrie populaire l'avait élevé.

L'épopée triomphale s'acheva en lamentable tragédie. Depuis longtemps exécré et attaqué par les marchands et les financiers, les raisonneurs et les noceurs, les philosophes libres et les politiciens pratiques, excommunié par le pape Borgia, abandonné des magistrats, le Prophète fut assiégé dans son couvent, emprisonné, torturé, puis enfin brûlé vif devant le Palais-Vieux, le 23 mai 1498. Comme d'habitude, la foule fut aussi ignoble dans sa vengeance qu'elle avait été aveugle et basse dans son adoration. « Le bourreau, dit un témoin, se livra à des bouffonneries sur le cadavre qui se débattait encore, et peu s'en fallut que, durant ces évolutions, le misérable ne tombât de l'échafaud. »

L'horreur de ce supplice abject hanta longtemps les imaginations florentines. Longtemps aussi les querelles des *Piagnoni* (Pleureurs) partisans de Savonarole et des *Arrabiati*, (Enragés) partisans des Médicis, ensanglantèrent les rues et troublèrent les familles. Les

artistes restèrent les plus fidèles au souvenir du réformateur immolé. Botticelli, surtout, s'enfonça de plus en plus dans ses visions mélancoliques ou tragiques. Mais, s'il est vrai que, durant ses dernières années, pauvre et infirme, survivant démodé et raillé de deux générations diversement passionnées, il cessa tout travail, ce ne fut pas sans avoir fait à l'art un adieu glorieux et touchant. Rien de plus poétique, rien de plus émouvant que cette admirable composition historique et symbolique de la *Nativité*, peinte en 1500 (signée et datée en grec), deux ans après la mort de Savonarole. (Londres, National Geillery.)

Jamais il n'avait agenouillé, devant une Vierge si émue, des rois plus humiliés et des pasteurs plus naïfs. Jamais il n'avait fait, au-dessus de la masure illuminée par l'Enfant Dieu, danser et se dérouler, d'une allure si allègre et si sereine, la ronde juvénile des anges souriants. Quelle dernière communion, dans une résignation extatique, avec cette Beauté,

intelligente et sensible, qu'il avait toujours poursuivie! Et comment ne serait-on pas ému de sa gratitude opiniâtre, rebelle à tous les oublis, résistante à toutes les insultes, pour ceux qui dans sa vie trouble l'avaient secouru? On peut, en effet, reconnaître dans les Élus rassurés, les Élus qui s'inclinent, en bas, sous l'embrassement affectueux des anges, les deux nobles patrons successifs qu'il avait tant aimés, Laurent de Médicis et Savonarole, les deux inspirateurs de son œuvre, le païen et le chrétien, réconciliés dans le pardon divin.

A l'heure où Botticelli peignait ce testament, deux de ses amis, loin de Florence, Luca Signorelli, à Orvieto, Léonard de Vinci à Milan, tous deux grands esprits et grandes âmes, tous deux fortement pénétrés par les graves idées de Savonarole sur la dignité de l'Art, proclamèrent définitivement, par deux chefs-d'œuvre plus virils et plus imposants, la *Cène* et le *Jugement dernier*, l'union désormais indissoluble de la Beauté antique et de la

Beauté moderne, dans l'expression harmonique des caractères généraux et des sentiments permanents de l'humanité. Tous les principes d'observation exacte, d'étude attentive, de vision sincère, qui avaient fait la force des naturalistes, étaient appliqués, avec une aisance souveraine, autant de charme que de grandeur, dans ces vastes compositions qui résument tout l'effort des XIVe et XVe siècles. Le ton était donné à la peinture d'histoire et de figuration monumentale. Toute la génération, active et féconde, qui va illustrer, dans une émulation incomparable, la première moitié du XVIe siècle, à Venise, à Rome, à Parme, comme à Florence, sortira bientôt de là.

Celui de tous, pourtant, qui devait conserver et développer jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes, l'esprit de Savonarole, fut Michel-Ange. Il avait quatorze ans, lors des premières prédications, vingt-trois lors du supplice, l'âge où l'on est fortement, et pour la vie, pénétré par de telles émotions. Dès lors, la Bible et

l'Évangile, la Bible surtout avec le Dante, furent ses conseillers incessants. Les inquiétudes sublimes, qui ne cesseront d'agiter, jusqu'à la mort, dans une aspiration anxieuse et pareille pour la Vérité et la Beauté, son génie insatiable de souffrir et de créer, s'éveillèrent le même jour, dans le jardin des Médicis, chez l'étudiant des sculptures antiques et, dans le couvent de Saint-Marc, chez l'auditeur des citations prophétiques. Absorbant en lui la science souveraine de Léonard, la sensibilité fière et douloureuse de Della Quercia, Botticelli, Donatello, l'imagination visionnaire et mâle de Signorelli, il s'assimila toutes leurs qualités et les développa avec une telle puissance de transformation personnelle que son œuvre formidable semble, au premier abord, une éclosion spontanée, due à quelque unique miracle.

Néanmoins, de même qu'on peut démêler, dans ses réalisations, l'influence d'artistes précédents, on peut ressaisir, dans ses conceptions,

celle de Savonarole. Les majestueux prophètes, méditant, écrivant, menaçant, sous les voûtes de la Sixtine, ne sont-ils pas ces Jérémie, ces Ézéchiel, ces Isaïe, dont l'éloquence évocatrice du Dominicain faisait revivre les figures grandioses aux yeux des Florentins en même temps que retentir les lamentations et les malédictions à leurs oreilles? Savonarole eût reconnu sans doute en eux, dans leurs attitudes énergiques, leurs gestes terribles, ses propres attitudes et ses propres gestes, toutes ses concentrations et explosions de colère contre le vice et le mal. Sans doute aussi, dans les beaux enfants qui entourent, parfois presque gaîment, tous ces penseurs consternés ou courroucés, aurait-il retrouvé la jeune troupe d'innocents dont il aimait à se faire suivre. Peut-être même eût-il pardonné aux Élus du *Jugement dernier* l'agitation excessive de leurs nudités héroïques, en faveur du Christ justicier, du vengeur implacable qu'il n'avait cessé d'annoncer. En tous cas, dans la forte unité de la mise en scène,

dans la simplification virile des formes, dans l'absence d'accessoires distrayants, dans la monotonie grave d'une couleur atténuée, dans toute cette harmonie austère et profonde, il eût constaté la persistance heureuse des modifications que cet esprit nouveau, dont il avait été le plus hardi promoteur avait apportées dans les conceptions de la Beauté, par un réveil hardi des simples et fortes traditions du Moyen âge. Sur le terrain des Arts, au moins, le sang du martyr n'avait pas inutilement coulé[1].

1. Sans parler des publications, anciennes et modernes, de documents et travaux divers sur l'histoire politique et sociale de Florence, ses monuments et ses artistes, trop nombreuses pour être rappelées ici, on peut utilement consulte , sur cette période, avec les ouvrages généraux de Rio, Reumont, Burkhardt, Cavalcaselle et Crowe, Bode, Eugène Müntz, diverses études spéciales : P. Villari, *Girolamo Savonarola* (*Jérôme Savonarole.* Traduction Gustave Gruyer. 2 vol. in-8°, Paris, 1874); Gustave Gruyer, *les Illustrations des écrits de Savonarole.* Paris, in-4°, 1879; Marcel Reymond, La *Sculpture Florentine*, 4 vol. in-4°. Florence, 1898; Isidoro del Lungo, la *donna Fiorentina del buon tempo antico*; Rodocanachi, *les Femmes Italiennes de la Renaissance*, 1 vol. in-4°, Paris, Hachette et Cie, 19 et les dernières biographies de *Verrocchio*, par Marcel Reymond, de *Botticelli*, par Ulmann, Plunkett, Steinmann, Supino, Diehl, Gebhart, *Michel-Ange*, par Romain Rolland, etc....

TABLE DES MATIÈRES

1701-10. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 3-11.



BIBLIOTHÈQUE VARIÉE, FORMAT IN-16

A 3 FR. 50 LE VOLUME

QUESTIONS D'ART ET D'ESTHÉTIQUE

BERGER (C.) : *L'École française de peinture depuis ses origines jusqu'à la fin du règne de Louis XIV*.............. 1 vol.
CHEVRILLON (A.) : *La pensée de Ruskin*.................... 1 vol.
COUYBA (Ch.) : *Les Beaux-Arts et la Nation*................. 1 vol.
FILON (A.) : *La caricature en Angleterre*, avec 8 photog. 1 vol.
GAULTIER (P.) . *Le rire et la caricature*, avec 16 planches hors texte.................... 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *Le Sens de l'Art*, avec 16 planches hors texte.......... 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.
— *L'idéal moderne*......... 1 vol.
GEBHART (E.), de l'Académie : *Sandro Botticelli*......... 1 vol.
JUGLAR (L.) : *Le style dans les arts et sa signification historique*..... .... 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
LAFENESTRE (G.), de l'Institut : *La vie et l'œuvre de Titien*. 1 vol.
— *Saint François d'Assise et Savonarole*, inspirateurs de l'Art italien.................... 1 vol.
LAPAUZE (H.) : *Mélanges sur l'art français*............ .... 1 vol.
LARROUMET (G.), de l'Institut : *Etudes de littérature et d'art*, 3e et 4e séries.......... ..... 2 vol.
L'art et l'État en France... 1 vol.
Petits portraits et notes d'art. 2 vol.
LA SIZERANNE (R. de) : *La peinture anglaise contemporaine*, ses origines préraphaélites, ses maîtres actuels, ses caractéristiques, 3e édit.................... 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
Ruskin et la religion de la beauté, sa physionomie, ses paroles, sa pensée esthétique et sociale, 6e édition, avec 2 portraits..... 1 vol.
Ruskin, pages choisies...... 1 vol.

LA SIZERANNE (R. de) (Suite) :
Le Miroir de la Vie (Essais sur l'évolution esthétique)... 2 vol.
Les questions esthétiques contemporaines : I. L'Esthétique du fer. — II. Le Bilan de l'impressionnisme. — III. Le Vêtement moderne dans la statuaire. — IV. La Photographie est-elle un art? — Les Prisons de l'art............ 1 vol.
LEMONNIER (H.) : *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 6e édit............ 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française
— *L'Art français sous Louis XIV*. 1 vol.
MARÉCHAL : *Rome*, souvenirs d'un musicien................ 1 vol.
— *Paris*, souvenirs d'un musicien...................... 1 vol.
MARTHA (C.), de l'Institut : *La délicatesse dans l'art* . . 1 vol.
MICHEL (É.), de l'Institut : *Étude sur l'histoire de l'art* (DIEGO VELASQUEZ ; les débuts du paysage dans l'école flamande ; CLAUDE LORRAIN ; les arts à la cour de Frédéric II)............... 1 vol.
— *Nouvelles études sur l'histoire de l'art*.................. 1 vol.
MOREAU-VAUTHIER (Ch.) : *Gérome, peintre et sculpteur, l'homme et l'artiste*............... 1 vol.
POMAIROLS (Ch. de) : *Lamartine*, étude de morale et d'esthétique.................... 1 vol.
ROLLAND (Romain) : *Musiciens d'autrefois*.............. 1 vol.
— *Musiciens d'aujourd'hui*. 1 vol.
— *Le Théâtre de la Révolution*. 1 vol.
— *Le Théâtre du peuple*.... 1 vol.
SOURIAU (P.) : *L'imagination de l'artiste*................ 1 vol.
TAINE (H.), de l'Académie française : *Philosophie de l'art*. 1 vol.
TIERSOT (J.) : *Hector Berlioz* et la Société de son temps.... 1 vol.

1701-10. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 3 11.